

سحر السرد

دراسات في القصة والرواية العربية



د. فائق مصطفى



سحر السرد

جميع الحقوق محفوظة
الكتاب: سحر السرد دراسات في القصة والرواية العربية
المؤلف: الدكتور فائق مصطفى
الطبعة الأولى: ٢٠١٥
تصميم الغلاف: أمينة صلاح الدين



طباعة. نشر. توزيع

دمشق/ جوال: ٩٤٤٦٢٨٥٧٠ - ٠٠٩٦٣

Email: akramaleshi@gmail.com



د. فائق مصطفى

سحر السرد

دراسات في القصة والرواية العربية

المحتويات

المقدمة	٧
-------------------	---

الفصل الأول

في لغة الخطاب السردي العربي	١١
لغة القصة العربية بين الفصحى والعامية	١٣
وجهة النظر على المستوى التعبيري	
رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ أنموذجاً	٤٢

الفصل الثاني

في القصة الشعرية	٦٧
السرد في شعر الزهاوي	٦٩
السرد في شعر الرصافي	١٠٧

الفصل الثالث

مقالات ودراسات في الأدب السردى ونقده	١٢٩
الموروث الشعبي في "ذلك النهر الغريب"	١٣١
رواية عراقية جديدة في الشكل والمحتوى	١٣٩
علي جواد الطاهر والقصة العراقية	١٤٣
عبدالمحسن طه بدر إنساناً وناقداً	١٤٨
من بواكير التجريب في القصة العربية القصيرة	١٥٣

١٦٨	السرد البانورامي في رواية (مجرد ٢ فقط)
١٧٧	قراءة في رواية زهدي الداوودي "وداعاً نينوى"
١٨٧	"شهداء قلعة دمدم" رسالة الماضي الى الحاضر
١٩٤	نجيب محفوظ مؤسس الرواية العربية
١٩٩	جليل النقيسي عاشق كركوك

الفصل الرابع

٢٠٥	كتب في نقد الأدب السريدي
٢٠٧	القصة في الخليج العربي
٢١٥	الانفعالية والابلاغية في بعض أقاصيص ميخائيل نعيمة
٢٢	توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة

المقدمة

سحرت القصة الإنسان وخلبت لِّبه منذ أقدم الأزمان إذ وجد الإنسان في بعض أنواعها كالحكاية والأسطورة أجوبة لما يدور في نفسه من قلق على وجوده ورغبة في فهم ما يحيط به من ظواهر وأسرار ولهفة إلى معرفة المجهول ، ثم راح الإنسان يسجل فيها مغامراته وحروبه ورحلاته والعلاقة بين الرجل والمرأة ، حتى صارت تشكل معلماً بارزاً من معالم فنونه وتاريخه وثقافته وبقيت القصة في العصر الحديث ، بعد أن تطورت ، تؤدي دوراً خطيراً في حياة الإنسان واجتمع الحديث إذ سُميت ملحمة العصر الحديث لأنها أخذت تعكس كل ما يدور في المجتمعات الحديثة من مشكلات وأفكار وصراعات ووقائع لها دلالات خطيرة. بعد ذلك انتقلت إلى مرحلة جديدة فصارت تجسد قضايا الإنسان الميتافيزيقية مثل معنى الحياة والموت والخير والشر والجمال والقبح.... الخ من المشكلات الفلسفية الكبرى التي تشغل ذهن الإنسان في كل زمان ومكان. من هنا أصبحت القصة (اعني بالقصة الرواية والقصة القصيرة) جنساً أدبياً يقف في طليعة أجناس الأدب في آداب الأمم كافة ، وركنا من أهم أركان الثقافة الحديثة.

أما ما يخص أدبنا وثقافتنا فقد ازدهرت القصة العربية في النصف

الثاني من القرن العشرين حيث شهدت اتجاهات وتقنيات متنوعة وخصبة بوأتها مكانة متميزة بين قصص العالم ، حتى فاز احد الروائيين العرب ، وهو نجيب محفوظ لأول مرة بجائزة نوبل. وأما القصة العراقية فقد شهدت ازدهاراً ملحوظاً خلال السنوات الأخيرة إذ أخذت تصور ما استجد في حياتنا ومجتمعنا من قضايا ومشكلات وقيم اجتماعية جديدة ، كما أخذت تشهد تقنيات جديدة جعلتها تنضج جمالياً وفنياً.

والكتاب مجموعة مقالات ودراسات نشر اغلبها في الصحف والمجلات العراقية منذ الثمانينات من القرن الماضي ، أتمنى أن يكون في إصدارها في كتاب ، إضاءة لجوانب من مسيرة القصة العربية والعراقية ، وإسهام في معالجة بعض قضاياها ومشكلاتها ، والله الموفق.

الفصل الأول

في لغة الخطاب السردي العربي

لغة القصة العربية الحديثة بين الفصحى والعامية^(*)

واجهت مشكلة الازدواج اللغوي (الفصحى والعامية) القصة العربية الحديثة ، (اعني بالقصة هنا الرواية والقصة القصيرة) في وقت مبكر ، واختلف بشأنها الآراء والمواقف والحلول. سأعنى في هذه المحاضرة بعرض تاريخي للمشكلة ، ثم أناقش حجج دعاة العامية ، بعد ذلك اعرض للحل الذي ارتأيه للمشكلة.

(١)

سادت الفصحى (سرداً وحواراً) في القصص الأولى التي ظهرت في القرن التاسع عشر ، وهي القصص التعليمية التي تمثلت في أعمال رفاة الطهطاوي مثل (تخليص الإبريز في تخليص بارين) (١٨٣٤) ، وأعمال علي مبارك مثل (علم الدين) (١٨٨٣) ، ثم أعمال

جرجي زيدان التاريخية التي شهدت النور في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، وقد كتبها "بأسلوب سهل بسيط واضح ، لا تقعر فيه ولا إغراب ولم يدفعه الإعجاب بما قاله الأولون من استعارات وتشبيهات أو استخدام عبارات محفوظة أو ألفاظ ضخمة ، ولكن اخذ يرسل قلمه حراً طليقاً لا يقيد بغير قيود الدقة والوضوح"^(١). بعد ذلك ظهرت قصة محمد المويلحي (حديث عيسى بن هشام) (١٨٩٨) ، (وليالي سطيج) (١٩٠٦) لحافظ إبراهيم ، و(لادسياس) (١٩١٤) لأحمد شوقي. إن هذه القصص اتخذت "الشكل التقليدي للمقامات التي أرسى قواعدها بديع الزمان الهمداني والحريري ، وكان الغرض الأول من المقامات تعلم اللغة والأدب ، فحذوا حذوهم في العناية باللغة وانتقاء ألفاظها. فالينابيع الأولى للقصة قد كتبت باللغة العربية الفصيحة وحرص أصحابها على سلامة اللغة أكثر من حرصهم على سلامة البناء الفني لما يكتبون ، بل كانوا أصحاب رسالة حملوا على عاتقهم إصلاح اللغة بقدر ما كانوا يهدفون إلى إصلاح مجتمعهم"^(٢). كذلك كان الأمر فيما يخص القصص المترجمة حيث تجلت العناية باللغة الفصيحة مثل أول قصة ترجمت إلى اللغة العربية في العصر الحديث قام بها رفاة الطهطاوي لقصة فنلون (مغامرات تليماك) ،

(١) طه عبد الفتاح مقلد ، الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون ،

مكتبة الشباب. القاهرة ، ١٩٧٥ : ١٤١ ب ١٤ .

(٢) المصدر نفسه : ٦٢ .

وسماها (مواقع الأفلاك في وقائع تليماك) (١٨٦٧) ، ولكن المترجمين" الذين جاءوا من بعده لم يعنوا عنايته بالأسلوب العربي ، فمعظم المترجمين كانوا لا يعبأون بأسلوب القصة فنقلوها بلغة هزيلة وكيكة مبتذلة لا تخلو من الأخطاء النحوية والصرفية ولعل ذلك راجع إلى أن معظم القراء كانوا يجهلون قواعد اللغة واساليبها ، ولا يأبهون لما فيها من أخطاء وكل ما يهمهم من الأمر أن تكون اللغة بسيطة مفهومة والقصة مسلية. والمترجمون لا يجدون وقتاً لتنقيح ما يكتبون ، فطبيعة عملهم يتطلب السرعة لكي يملأوا المجلة أو يتموا الجزء المترجم فيها^(١).

أما ما يخص قصة التسلية والترفيه التي عرفت مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر فلم يكن كتابها "يهدفون في لغتهم إلى تقديم لغة غنية ، أو في الأقل تقديم لغة عربية سليمة ، بل كانوا يهدفون في المقام الأول إلى تقديم رواياتهم بلغة يستطيع القراء فهمها كما أن صلة الكثيرين منهم باللغة العربية والثقافة العربية لم تكن صلة وثيقة ، ولذلك أصبحت لغتهم أشبه بحقل تجارب يجد الباحث فيها محاولات عديدة مختلفة تمتد من العامية إلى العربية الركيكة إلى أسلوب الصحافة إلى الأسلوب الفصيح الذي لا يخلو من الخسرات البديعية ، ومن الذين استخدموا العامية في كتابتهم محمود طاهر

(١) طه عبد الفتاح مقلد ، الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون ،

مكتبة الشباب: ٦٥.

لاشين في (عذراء دنشوي) وهو يدافع في مقدمتها عن استخدامه للغة العامية الصافية أو (الرايقة) كما يسميها ، وهو يعترف بأنه بكتابتة هذه يثير مشكله خطيره وان الناس ستتهمه بأنه يحاول بذلك إضعاف لغة القرآن ، ولكنه برغم ذلك يعتمد الكتابة بهذه اللغة (لتكون أوقع في النفس عبارة) (طبق الأصل) لمحادثة سكان القرى^(١). يقول يحيى حقي "ولعل (عذراء دنشواي) هي أول رواية مصرية تنبته لمشكلة كتابة الحوار بين العامة ، بأي لغة تكون ، إما بالفصحى أم بالعامية؟ لقد انحاز المؤلف إلى الفصحى في كتابة السرد ، أما في كتابه حوار العامة فقد مال إلى كتابته بالعامية"^(٢).

وأما ما يخص القصص الاجتماعية فإن استخدام اللغة الفصحى فيها "لم يحظ بالنصيب الوافر الذي حظيت به القصة التاريخية ، فلئن كان كتاب القصة التاريخية قد حرصوا على استخدام اللغة الفصحى في السرد والحوار ، فكتاب القصة المحلية كان لديهم موقف مغاير في استخدام اللغة ، وكانت شقة الخلاف فيما بينهم أبين ، إذ رأى بعضهم أن القصة المحلية [الاجتماعية] يجب أن تكتب بالعامية لأنهم فهموا الواقعية على نحو مريح لا يكلفهم جهدا ولا عناء ، وإنما يغريهم بالنقل والتسجيل. وذهب بعضهم إلى أن السرد القصصي

(١) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦: ١٦٦.

(٢) يحيى حقي، فجر القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥: ١٦٦.

ينبغي أن يكون بالفصحى ، وبقي الخلاف فيما بينهم حول مسألة الحوار ، أليكون بالفصحى أم بالعامية؟ ورأى فريق ثالث ان استخدام لغتين في العمل الأدبي الواحد ، إنما يخل بالوحدة الفنية للقصة فمنهم من كتب قصصه بالفصحى ، ومنهم من كتبها بالعامية ، ثم أعاد كتابتها بالفصحى^(١). ففي أول قصة اجتماعية فنية عرفها أدبنا الحديث ، وهي (زينب) (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل ، استخدم المؤلف لغة فصيحة في السرد ، تخللتها كلمات عامية قليلة ، واستخدم العامية في الحوار. وقد ميز الباحثون بين استخدام العامية في قصص التسلية والترفيه ، وقصة (زينب): "فمؤلفو روايات التسلية والترفيه استخدموا العامية تسهيلاً على قرائهم ، أما هيكل فكانت الضرورة الفنية هي التي حملته على استخدامها ، لأن جمال اللغة لم يعد من وجهة نظره قضية منفصلة عن قدرتها على التغير ، والذي يحملنا على هذا الطن ، هو تنبه المؤلف نفسه لما في الإسراف في استخدام العامية من خطر على اللغة والأدب ، ويجعل الدعوة إلى العامية من المعوقات التي عاقت تطور الأدب... وإذا كانت الضرورة الفنية تبرر ما لجأ إليه هيكل من استخدام العامية في الحوار ، ليكون حواراه اقرب إلى الواقعية في التعبير عن شخصيات أبطاله من الفلاحين ، فان قضية استخدام العامية في السرد تبدو أكثر تعقيداً واشد حاجة إلى التفسير. ويظهر أن ما دفع هيكل إلى استخدام

(١) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون: ٧٠.

العامية في سرده يرجع إلى عدم قدرة قاموسه العربي الفصيح على تقديم الكلمة المناسبة له نظراً لضعف ثقافته العربية وخاصة أول حياته ، كما يرجع أيضاً إلى محاولته خلق مصطلحات جديدة تنقل المعاني والأفكار التي يستمدّها من ثقافته الغربية إلى مجتمعه^(١).

وفي العشرينيات وما بعدها ظهرت نزعات وطنية وإقليمية نادت بإبراز الشخصية المصرية واستقلالها وإبراز تعبيرها المصري ، أي العامية المصرية. ومن هنا بدأ عدد من كتاب القصة يكتبون حوار قصصهم بالعامية ، منهم محمد تيمور ومحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور. وقد شجع هذا الاتجاه في مصر الانكليز وبعض المستشرقين ومن تأثر بهم من المصريين ، وقد بلغ هذا الاتجاه ذروته في الخمسينات عند يوسف إدريس الذي ربط بين العامية والشكل الفني التعبيري الذي طمع من خلاله إلى إعطاء اللغة مفهوماً شعبياً خاصاً. أن فهم يوسف إدريس لاستخدام العامية مع الفصيحة جزء من رسالة فنية نادى بها ، وهذه الرسالة الفنية ليست لها جذور نزعة فكرية مجردة أو توجه سياسي إذ سعى إلى تشكيل ماسماه (اللغة الفنية وليست العامية)^(٢). لهذا استخدم إدريس العامية في حوار قصصه وسردها.

وفي الستينيات حينما بدأت القصة تبتعد عن الواقعية وتميل إلى

(١) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر: ٢٣١ - ٣٣٢.

(٢) فاتح عبد السلام: الحوار في القصة العراقية القصيرة ، رسالة دكتوراه -

كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩٥ : ١٧٦.

التجريب صارت العامية تضعف في القصة العربية ، لأن العامية لا تفيد القاص في كتابة قصص ذات اتجاهات تجريبية ، وساد اتجاه نجيب محفوظ في كتابة الحوار القصصي (سنتحدث عن خصائص هذا الاتجاه في ما بعد) ، لكن مع ذلك ظهرت بين حين وآخر قصص تستخدم العامية بشكل أو بآخر ، واهم هذه القصص ما كتبه الروائي المصري المعروف يوسف العقيد إذ أصدر في التسعينيات رواية (لبن العصفور) كتب النص كله (سردا وحوارا) بالعامية المصرية ، وغايته في ذلك - كما صرح في مقابلة أجرتها معه مجلة عربية - إمتاع القارئ^(١).

أما في العراق فقد ظهرت القصة في العشرينيات فصيحة اللغة في السرد والحوار عند محمود احمد السيد ثم عند أنور شاول وذو النون أيوب وعبد الحق فاضل في الثلاثينيات والأربعينيات ، وإن تسربت مفردات عامية محدودة إلى حوار القصص ، لكنها لم تؤثر في فصاحة لغة هذه القصص^(٢). وفي حكمي هذا استثنى (الراوية الايقاظية) (١٩١٩) حيث جاء قسم من حوارها بالعامية ، لأنني لا أراها قصة ، بل مسرحية لأن مؤلفها ذكر في المقدمة انه رأى وقائع عمله هذا تمثل في الحلم.

لكن الخمسينيات شهدت استخداماً واسعاً للعامية في حوار

(١) مجلة الوفاق العربي، العدد الرابع عشر، أغسطس، ٢٠٠٠: ٥٨ (لندن).

(٢) عبد الإله احمد: في الأدب القصصي ونقده، دار الشؤون الثقافية العامة،

بغداد، ١٩٩٣: ٥٠.

القصص "يرتبط حوار العامية في حوار الأدب القصصي العراقي استخداماً واعياً ، ينطلق من منطلقات فكرية واضحة ، تدرك مقومات العمل الفني وما يقتضيه هذا العمل من أدوات ينبغي إتقان استعمالها -اللغة أهمها- بشخصية القاصين عبد الملك نوري وفؤاد التكريلي اللذين قدما أفضل نماذج ما تعارف النقاد على تسميته في أدبنا الحديث بقصص الخمسينيات"^(١). وقد دافع هذان القاصان عن موقفهما هذا من العامية في مقابلات ومقالات ، سناقشها في ما بعد. وهذا الموقف الفكري الواضح من استخدام العامية في الحوار ، اثر في القصاصين العراقيين الذين برزوا في الخمسينيات وأوائل الستينيات ، وأصبح هو الاتجاه السائد بينهم في هذه السنوات وهذا يرجع إلى عوامل منها أن هذا الموقف صدر من قاصين جادين يجسدان مثلاً فنية عالية انعكست في نتاج أصيل انتزع إعجاب القراء ، من هنا اكتسب موقفهما هذا زخماً كبيراً ، كذلك يعود هذا إلى أن الاتجاه القصصي البارز في الخمسينيات في الأدب العربي الحديث على نحو عام ، والأدب العراقي على نحو خاص ، كان اتجاهاً واقعياً يسعى إلى تصوير الطبقات الشعبية وتقديم نماذج منها ، لهذا كان لآراء تدعو إلى استخدام لغة تكون قادرة على رسم الشخصيات الشعبية بشكل يوفر لها محلّيتها

(١) في الأدب القصي ونقده: ٥٨.

وأصالتها ، صداها الكبير في أوساط القصاصين^(١). غير أن الموقف تغير في النصف الثاني من الستينيات وما بعدها إدراج كتاب القصة يستبدلون الحوار الفصيح بالحوار العامي في قصصهم ويعزو الدكتور عبد الإله احمد ذلك إلى أن معظم النتاج القصصي في هذه الحقبة "لم يتجه إلى الحياة ، ليصورها ويقدم نماذج منها ليحرص على توفير قدر من الصدق الفني فيه ، فيقف لذلك أمام مشكلة اللغة في الحوار ، وإنما هو قصص عبر في الأكثر عن تجارب مفتعلة بوقوع تحت تأثيرات نماذج قصصية أجنبية ، حددت للقاص مساراً خاصاً ، لم تعد العامية مما ينسجم معه ، بل أن القاص كان يريد أن يقول أموراً استقاها من قراءاته ، لم يكن يناسبها أساساً غير اللغة الفصحى"^(٢). وهذا الربط بين الاتجاه الواقعي واستخدام العامية في الحوار القصصي جعل الدكتور عبد الإله احمد يتوقع عودة العامية إلى القصة العراقية في السبعينيات لأن القصة العراقية صارت ترجع إلى الواقعية منذ أواخر الستينيات ، فقد قال "أن عودة إلى الواقعية تكشف عن نفسها في النتاج الأدبي الذي يصدر إلى الأسواق في السبعينات ، وهي عودة ترتبط ولا بد بالتغيرات التي يشهدها قطرنا اليوم ، ومن هنا فنحن إذ نتوقع ازدهاراً جديداً للواقعية ، لابد أن نتوقع عودة العامية في حوار القصص العراقي"^(٣). لكن ذلك لم

(١) في الأدب القصي ونقده: ٨٦ - ٦٩.

(٢) المصدر نفسه: ٧٨.

(٣) المصدر نفسه: ٨٠.

يتحقق ، وقد اعترف الناقد نفسه بذلك إذ سادت الفصحى في حوار اغلب القصص العراقية التي صدرت في هذه الحقبة ،حتى الروائي غائب طعمة فرمان اخذ يتراجع عن استخدام العامية في رواياته التي أصدرها بعد (النخلة والجيران) ، وهذا بلا شك يعود الى صدور قانون "الحفاظ على سلامة اللغة العربية رقم(٦٤) لسنة ١٩٧٧ ، وقد جاء في مادته الثالثة" تلتزم مؤسسات النشر والإعلام التي تكون مطبوعاتها ومناهجها باللغة العربية ، أن تعنى بسلامة اللغة العربية ألفاظاً وتراكيب ، نطقاً وكتابة ، وتيسيرها للجماهير وتمكينهم من فهمها على أن لا يجوز لها استعمال العامية إلا عند الضرورة القصوى ، مع السعي إلى تقريبها من اللغة الفصيحة والارتفاع بها وفق خطة منظمة مقصودة".

(٢)

في القسم الثاني من المحاضرة أناقش حجج دعاة العامية في القصة ، وهذه الحجج يمكن أن نجعلها في ما يأتي:-

أولاً:

النزعات الوطنية والإقليمية التي عرفتھا مصر في العشرينات والتي نادت بإبراز الشخصية المصرية واستقلالها في كل شيء ، ومن ضمنه العامية المصرية التي ينبغي أن تكون لغة الأدب والفكر والفن ، ومن الذين نادوا بذلك سلامة موسى وعبد العزيز فهمي ومحمد حسين هيكل (في بداية حياته الفكرية) ومحمد تيمور ولويس عوض ويوسف إدريس. من هنا ظهرت أعمال فنية كثيرة قي القصة والمسرح كتبت بعامية فيها مبالغة وتطرف ، كل ذلك بحجة إبراز معالم الشخصية المصرية ، وقد هلّل لهذا الاتجاه الانكليز والمستشرقون واليهود الذين رأوا فيه فرصة لإضعاف العربية في مصر ، والسعي إلى أبعاد مصر عن العروبة والأقطار العربية. ولا أراني بحاجة إلى الرد على هذه الحجة وتفنيدها لأن التاريخ قام بذلك ، إذ أصبح مثل هذا الاتجاه الإقليمي أثراً من آثار التاريخ ، وما عاد له وجود الآن ، واستقر الرأي على أن لغة مصر هي العربية وشخصيتها هي الشخصية العربية الإسلامية ، وخير دليل على ما

نقول إعادة كتابة القصص المكتوبة بالعامية كما فعل محمود تيمور بالفصحى.

ثانياً:

مقتضيات الواقعية والدواعي الفنية تحتم أن تنطق الشخصية قي القصة باللغة نفسها التي تستخدمها في حياتها اليومية ، ولما كانت لغة الناس في الوقع هي العامية ، وجب أن تكون هي لغة الحوار القصصي. يقول عبد الملك نوري دفاعاً عن استخدام العامية في الحوار "أن اللغة جزء لا يتجزأ من الشخصية ، وان الشخصية القصصية لتتشوه وتفقد ركناً مهماً من أركانها إذا لم تتحدث بلغتها الخاصة. وما إنني اكتب عن أشخاص عراقيين ، إذاً لابد أن ادعهم يتحئون باللهجة الدارجة كلاً حسب مستواه الثقافي والاجتماعي... وقد وجدت بعد تجارب عديدة أن اللهجة الدارجة لا تساعد فقط على تصوير الشخصيات على حقيقتها ، بل تساعد أيضاً على تماسك الجو الذي يجب أن يحيط بموضوع القصة كما يحيط الهواء بالكرة الأرضية"^(١).

ويقول ناقد مصري أن كتابة الحوار بلغة حياة الشخصية اليومية تضمن "سلامة المفهوم الفني لعملية التصوير القصصي من جهة وسلامة التحقيق الفعلي لظاهرة التجاوب مع مضمون الأدب من

(١) أنور المعداوي، لغة الأداء في القصة والمسرحية، مجلة الآداب البيروتية،

جهة أخرى. إن اللغة الأصلية للشخصية في الحوار القصصي والمسرحي تحمل في ثناياها أكثر من دلالة منها دلالة المستوى النفسي ودلالة المستوى العقلي ودلالة المستوى الاجتماعي لهذه الشخصية^(١).

أما القاص فؤاد التكرلي المتحمس لاستخدام العامية في القصة ، فيقول "... ولأن اللغة ليست بمجد ذاتها شيئاً مقدساً ، ومن حاجتي إلى محاولة الإتقان في رسم الشخصيات المحلية ، لم يخطر لي أن أحجم عن استعمال العامية في الحوار ، لا شيء يضاهي الشخصية المحلية الحية ، ولا شيء يمنحها هذه الحياة غير لغتها الخاصة"^(٢).

إن الرد على هذه الحجة سهل فالفن والأدب جزء منه ليس تصويراً حرفياً للواقع ، وإنما هو إعادة صياغة لهذا الواقع. أن الأدب تكوين جديد للواقع ، يسهم فيه خيال الأديب وإبداعه وفكره وشعوره حتى يظهر الأدب مغايراً تماماً للواقع ، والنظريات التي كانت يقول إن الأدب محاكاة وانعكاس للواقع ، ولي زمانها ، والقصة ومثلها الأجناس الأدبية الأخرى إنما هي حكاية حال وليست حكاية لسان ، فالمؤلف لا ينطق لسان مقال شخصياته القصصية ، بل ينطق لسان حالهم ، والواقعية ليست في اللغة وإنما في التصوير النفسي للشخصيات ومدى مطابقة هذا التصوير لواقع الحياة الظاهر منه

(١) نقلاً عن ، في الأدب القصصي ونقده: ٦٥.

(٢) محمد منذر: المسرح النثري ، معهد الدراسات العربية العالمية ، ١٩٥٩ :

والخفي ، والذي تستطيع الشخصيات التعبير عنه أو لا تستطيع ، وليس بمعقول أن يترك المؤلف شخصياته يتحدث كل منها بلسان مقاله الخاص ، والذي يحدث فعلا هو أن المؤلف يعبر بلغته ولسانه ، وكل ما يطلب منه هو أن يأتي تعبيره صادق التصوير لواقع شخصياته^(١). إن "الواقع عند الكاتب الفني ليس مجرد نقل أصم لما هو في الخارج من مسموع ومشهود كما تسمع الأذان وتراه العيون ، بل هو في الحق الشعور بالواقع وتمثله والتعبير عنه بمخيلة المؤلف. وعلى ذلك فإن كاتب الحوار بالفصيح يستطيع أن يعبر عن الواقع بمفهومه الجديد تعبيرا صحيحا ، وإن كان هذا التعبير في مظهره وصيغته بلغة غير اللغة الرائدة في الخارج. أن صحة التعبير وقوته هنا أتية من نقل الحق ، واستشعار الروح ، واستشفاف الخصائص التي تتجلى بها حقائق المشاهد وطبيعة الأحداث ومعالم الشخص. كذلك يمكن رد ما يدعيه المدعون لتسويق العامية في الحوار. إن ذلك هو السبيل إلى توضيح ملامح الشخصيات إذ تتكلم كل شخصية بلسانها المعبر عن حالتها ، يمكن رد هذه الدعوى بان "ما يترجم إلى العربية من الأعمال القصصية على اختلاف درجاتها يجري حوارها بالفصحى ، وفي هذه الأعمال نتوالى شخصيات من فئات شيء تعبر عن خصائصها وأحوالها ، وتكشف

(١) محمود تيمور: القصة في الأدب العربي ، منشورات المكتبة العصرية ،

صيدا ، بيروت: ٢٠ - ٢١.

عن بواطنها ، وكلها تنطق بالعربية نقلاً عن لغتها الأصلية ، وما يكشف عن اختلاف هذه الشخصيات ، وبصور مشاعرهما وعقليتهما وأدواقهما هو أسلوب التفكير الذي يجلوهُ الحوار ، كيفما كانت لغته^(١).

أن النقد الذي يجنح إلى تبني العامية في الحوار ابتغاء الملائمة بين مستوى المتكلم ومستوى اللغة التي يستعملها من أجل تحقيق المقدار الأعلى من واقعية الأدب والفن ، اخذ يضعف في الساحة الثقافية العربية في السنوات الأخيرة لأن لا "يعقل أن تنشأ لغة مستوحاة من الواقع لعالم من ورق. أن الكتابة السردية تشكيل لغوي قبل كل شيء. والشخصيات والإحداث والزمان والحيز هي بنات للغة التي بتشكيلها ولعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص تمثلهم شخصيات فمن أحداث ((بيضاء)). وإذا استحالت اللغة إلى الفصحى وعامية ، وإلى شعرية وسوقية في عمل واحد أصاب العمل الفني نشاز. واغتنى ممزقاً مبشراً يتسم بشيء من الفوضى وربما بشيء من الاضطراب. اللغة انسجام وتناغم ونظام ، واللغة الإبداعية نسج بديع يبهز ويسحر. ولعل الأديب الكبير الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات ، لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٨ :

لغته ، وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد على نحو ما^(١).

لقد بات معروفاً في النقد الأدبي أن الحوار في القصة والمسرحية غير واقعي اعني انه غير مطابق للواقع. نعم قد تكون فقرات منه أو جمل منقولة من الحياة اليومية أما في الجملة فهو جديد من نسج خيال المؤلف لذلك فهو لا يحتاج إلى العامية السائدة في الحياة اليومية ، فضلاً على أن العامية مستوى لغوي يطمس الشخصية ويخفيها أكثر من أن يفصح عنها ويبيدها^(٢).

وهناك مشكله أخرى تتعلق بالعامية فهي فضلاً عن اختلافها وتعددتها حتى في القطر الواحد تكتب كم تنطق. يقول الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض: "أن الكتاب الروائيين العرب المستعملين للعامية كثيراً ما يكتبون العامية كما تنطق ، وهذا أمر بشع حقاً. وإنما لا ندري كيف تسمح لهم أذواقهم أن يأتوا ذلك فيعيشوا فساداً في اللغة؟ أن النطق في كثير من اللغات ، ليس هو الكتابة. فالعامي حين ينطق مثلاً شيئاً ((شاي)) ، لا يعني أننا نكتب هذا اللفظ كما نطقه ، والحال انه إنما يريد إلى ((شيء)) ، وليس إلى ((شاي)) وتحضر لي عبارة عامية تكثر في الاستعمالات المعتقدائية في الجزائر والمغرب ، حيث أن العامي حين يشاهد فيه ولي من الأولياء من بعيد كثيراً ما يرد عبارة:

(١) علي احمد باكثير: محاضرات في فن المسرحية: معهد الدراسات العربية

العالمية، ١٩٥٨: ٧٤ - ٧٥.

(٢) في نظرية الرواية: ١٣٥ - ١٣٦.

"شيء لله ياسيدي فلان" أي: شيئاً لله! أي أنه يلتمس من الولي اعتقاده ، البركة فيطلب أن يعطيه شيئاً منها لوجه الله. فإذا كتبها كاتب في روايته: ((شاي لله)) فذلك يعني أنه لم يحترم دلالة العبارة العامية ذات الأصل العربي والتي حرفها النطق العامي^(١).

أما ما يخص عامية قصص يوسف إدريس التي تسربت إلى السرد والحوار فقد هلل باحثون أجانب -بينهم يهود- لهذا الاتجاه في قصص إدريس ، وحاولوا إيجاد تبريرات ووظائف له ، فقال باحث عن حوار إدريس "إما عامي تماماً ، وإما يخلط بين العامية والفصحى ، إخلاصاً لمبدأ الواقعية ولكن الحوار يأخذ وظيفة أخرى في الأعمال الأخيرة. فهو هنا ليس ذا طبيعة موظفة لإعطاء معلومات عن الشخص ، ولكنه جزء من لغة مكثفة مستعملة أيضاً في السرد. كما أنه ليس ثمة قطع بين السرد والحوار. الحوار هنا ذو طبيعة رمزية ومكثف بشكل شاعري لحالة من المواجهة الإنسانية المقصدة... وإن هذا النوع من الحوار ليس الوحيد السائد في أعمال إدريس الأخيرة ، ولكن يوجد إلى جانبه حوار مكتوب بعامية خالصة والعامل الحاسم في اختيار المستوى اللغوي ليس أمية المتحاورين ، وإنما نمط الكتابة في سياق بعينه ، ووظيفة الحوار في النسيج السردى ، هما اللذان يتحكمان في هذا الاختيار"^(٢).

(١) نقلاً عن حسن البنا عن اللغة والتفكيك في القصة والرواية، نموذج

تحليلي من يوسف إدريس ، مجلة فيصل ، د. سمير ، ١٩٨٤ : ١٣٢.

(٢) عن اللغة والتفكيك في القصة والرواية: ١٣٣.

ويقول باحث آخر "أن اهتمام إدريس بالعامية في أعماله الأولى جاء من اهتمامه بتيار الواقعية الاشتراكية وكرهية إدريس للسلطة اللغوية والأدبية في مصر ، ممثلة في مجمع اللغة العربية... وخلفية إدريس الاجتماعية بوصفه واحداً من أبناء الطبقة المتوسطة ، وإن فراج إدريس الأدبي ، وشخصيته العملية بما هو طبيب ، يمكن أن يكونا قد أثرا على اختياره اللغوي"^(١). لكنني أرى أن العامية أساءت إلى أدب إدريس فهي أولاً خلقت ازدواجية بدورها جاءت نشازاً فيها ، وهي ثانياً ، جعلت غير المصريين لا يستطيعون قراءة هذا الأسلوب والاستمتاع به بسبب عاميته المفرطة ، ولعل ذلك جعله في أعماله الاخيره يتراجع عن استخدام العامية.

ثالثاً؛

إن القصة المكتوبة كلها بالعامية تعمل على أمتاع القارئ ، كما يقول الروائي المصري يوسف القعيد وقد طبق ذلك في روايته "البن العصفور" فكيف كانت نتائج هذه التجربة الجديدة؟ الحق أنني لم اقرأ هذا النص لأنه اغلب الظن غير متوافر في العراق ، لهذا سأعتمد على قراءة الناقد المصري المعروف الدكتور صلاح فضل للرواية ، وقد قوم الرواية "من منظور فني يغلب جانب الشعرية ومبادئها على الاعتبارات الثقافية التي تنحو إلى مصادرة حق المبدع خوفاً على الطابع القومي للأدب ، أو إشفاقاً على اللغة الفصيحة

(١) أشكال التخيل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٦: ١.

من سطوة العاميات^(١). والناقد غرض الطرف عن الإشكالية التي يفجرها استخدام العامية في السرد القصصي وهي صعوبة قراءة العامية لأنها شفاهية منطوقة يثير إخضاعها لنمط الكتابة صعوبات جمّة في الرقْم والقراءة معاً لهذا على صلاح فضل نتائج ذلك عند قراءة الرواية إذ بذل جهداً كبيراً في تلقي المنطوق بصرياً وإعادة تمثله مرة أخرى. ثم طرح الناقد سؤالاً: هل أسعفت جماليات العامية الكاتب في تكوين رواية فنية دون أن تضرب الأسس الفنية للرواية في مقتل؟ لأن القص الروائي عملية ثقافية معقدة تتطلب خلق الشخصيات الحية وتناوب الأدوار وهيكله الزمن وتعدد الأصوات وتنظيم الأبنية السردية لتعطي دلالات مختلفة حيث يتم تشغيل هذه الآليات عبر ذاكرة اللغة الفصحى ومخزونها في هذا الجنس، في حين يحول استخدام العامية في السرد الرواية الفنية إلى مجرد (حدوته شعبية) على اعتبار أن الحدوتة ذات بنية بسيطة مسطحة، أحادية الدلالة، مستوية الزمن، فقيرة اللغة كان أغلب النتائج التي تترتب على اختيار العامية للسرد القصصي سلبياً وفي مقدمتها اختيار الشخصية الراوية ذاتها إذ عندما يتخذ الكاتب راوياً مثقفاً أو متوسطاً قادراً على الحديث بالفصحى فإن عملية التخيّل تلتئم في ذاتها تلقائياً عندما يكتب لأنه يفترض قارئاً يوجه إليه الخطاب المكتوب، أما عندما يختار راوية أمية تتحدث بالعامية فإن المفارقة تجعل دائرة التواصل لا تنفلق بسهولة فلا نعرف لمن تتحدث الراوية وما ردود فعله! وفي الوقت نفسه نجد العامية تؤثر سلباً في طبيعة

(١) أشكال التخيّل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٦:

الخواص الشعرية للسرد ، فالرواية تحاول التفنن في الوصف ، لكنها لا تستطيع أن تمضي بعيداً في هذا التخيل لأن المستوى اللغوي يحد من إمكانية تشغيل شعرية اللغة المعتمدة على المجازات والاستعارات والأوصاف الثقافية ، لهذا تلجأ الرواية كثيراً إلى الأمثال والعبارات المصنوعة ، وهي لوازم شعبية تريح المتكلم الشفوي لأنها تقيم الحوار بينه وبين حكمه الماضي وتضمن له قبول المتلقي الشريك في وراثته هذه الحكمة لكنها لا تتيح للمبدع فرصة إضافة شيء جوهري إليها والرواية اعتمدت على صيغة ضمير المتكلم وهذه الصيغة تجعل عملية التخيل وتكوين الرؤية والتعلق على الأحداث ووصف الشخصيات تتم بوساطة الراوي بضمير المتكلم لكن التورط في اتخاذ شخصيه عامية جاهلة محدودة الأفق ليتم السرد بالعامية على لسانها ، جاء قيلاً على حرية الانطلاق في التحليل والتعقيب من هنا نجد الكاتب لا يستطيع الالتزام بمستوى وعي الرواية وإلا حرم نفسه من إمكانيات اعتصار المفارقات والملاحظات الفنية واللغوية التي تثري عملية السرد وعلى نحو عام توصل الناقد إلى أن اتخاذ السرد بالعامية كشف عن عدد من النتائج السلبية التي تجعل العامية أداة قاصرة عن تحقيق الإمكانيات الإبداعية مهما كانت قدرة صاحب التجربة على تطويقها واختراق حواجزها^(١).

(١) محاضرات في فن المسرحية: ٧٥ - ٧٦.

وأخيراً نأتي إلى الحل لقد استقر الرأي عند اغلب الباحثين والنقاد واللغويين على أن اللغة الصالحة للقصة سرداً وحواراً هي اللغة الفصيحة السهلة الواضحة لا تقعر فيها ولا إغراب "إن أصلح أداة لرسم الشخصية وتوضيح ملامحها النفسية وتميزها عن غيرها من الشخصيات هي اللغة المحايدة أي اللغة التي ليست لها صبغة محلية صارخة تطمس تلك الملامح وتقضي على الخصائص وتطبعها مع غيرها من الشخصيات على غرار واحد. واللغة الفصيحة هي اللغة المحايدة التي يستطيع الكاتب القدير أن يتصرف فيها أو يخلق منها ألواناً متنوعة من التعبير تناسب الشخصيات المتنوعة التي يرسمها. إن مثل هذه اللغة الفصيحة المحايدة كمثل الماء الصافي الذي يمكن تلوينه بأي لون نريد. فيظهر هذا اللون على حقيقته أما اللغة العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يمكن أن يظهر أي لون جديد على حقيقته. أن الكاتب يستطيع باللغة الفصيحة السهلة أن يصور ما يشاء من الأجواء المختلفة بان ينفخ فيها الروح المحلية الخاصة بشخصه^(١) ويمز الدكتور عبد الملك مرتاض بين لغة السرد ولغة الحوار فلغة السرد لا تكون بلغة مقامات الحريري ولا

(١) في نظرية الرواية: ١٢٣ - ١٣٥.

بلغة يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس ، ولكن بلغة أنيقة ، ومع ذلك تكون مفهومة وشعرية وتكون بسيطة ورفيعة النسج تكون في متناول عامة القراء الجامعين لأن هؤلاء يشكلون السواد الأعظم لاستهلاك الأدب بعامة والأدب الروائي بخاصة . أما لغة الحوار فلا ينبغي لها أن تكون هي أيضاً رفيعة عالية المستوى ولا سوقية عامة ملعونة ركيكة إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك^(١).

إن القصة لا بد أن تكتب بالفصيحة تلك اللغة التي ترادفت عليها حقب طوال وأطوار مختلفة حتى انتهت ألينا راسخة الأصول رفيعة البناء غنية الألفاظ والتراكيب فهي بهذا لغة الاستقرار في البيان العربي^(٢) إن الفصيحة هي لغة التراث والدين والفكر مما يوفر لها إمكانات كثيرة وقدرات تعبيرية خصبة لا تتوافر في العامية وهي اللغة القومية التي تربط بين أقطار الوطن العربي وهذا يجعلها مقبولة عند جميعها وتمتلك الفصيحة إلى جانب ذلك غنى كبيراً في المفردات والصيغ والصور. مما ييسر لها التعبير عن مختلف الحالات والأشياء أن "اللغة العربية الفصيحة بمداهها الواسع في مفرداتها وفي أصواتها وفي صفات حروفها وفي دلالتها وفي قواعدها ونحوها وصرفها تهين للكاتب فرصاً كثيرة في الاستخدام وفي إيجاد البدائل وفي حسن التعبير"^(٣)

(١) القصة في الأدب العربي: ١٨.

(٢) سامي عبد الحميد: اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي، ندوة التراث

العربي والمسرح، الكويت، ١٩٨٤م: ٥٦.

(٣) نقلاً عن الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون: ٧٨.

ولعل أوضح مثال على الاستخدام الناجح للعربية الفصيحة في القصة يتمثل في قصص نجيب محفوظ حيث نجد لغة فصيحة سهلة حية نعبير بيسر عن طبائع الشخصيات وتصور ببراعة الأجواء المختلفة وتصف بإتقان الأمكنة والأشياء ، قال طه حسين عنها أن روعة قصص نجيب محفوظ تأتي من لغتها فهي لم تكتب في اللغة العامية المبذلة ولم تكتب في اللغة الفصحى القديمة التي يشق فهمها على أوساط الناس وإنما كتبت في لغة وسطى يفهمها كل قارئ لها مهما يكن حظه من الثقافة ويفهمها الأميون إن قرئت عليهم وهي مع ذلك لغة فصيحة نقية لا عوج فيها ولا فساد وقد تجري فيها الجملة العامية أحياناً حين لا يكون منها يدٌ فيحسن موقعها أو تبلغ منك موقع الرضا^(١). والمعروف أن نجيب محفوظ رد على أحد المستشرقين لأنه طالبه بالكتابة بالعامية فقال محفوظ "إن اللغة العامية من جملة الأمراض التي يعاني منها الشعب والتي سيتخلص منها حكما حين يرتقي ، وأنا اعتبر العامية من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض تماماً... واللغة العامية حركة رجعية والعربية حركة تقدمية فاللغة العامية انحصار وتضييق وانطواء على الذات لا يناسب العصر الحديث الذي ينزع للتوسع والتكتل والانتشار الإنساني"^(٢).

وعلى الرغم من ذلك هناك من يعترض على لغة محفوظ.

(١) سامي عبد الحميد: اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي ، ندوة التراث

العربي والمسرح ، الكويت ، ١٩٨٤م : ٥٦.

(٢) نقلاً عن الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون : ٧٨.

صحيح أن ألفاظها فصيحة ، لكن تعبيرها وتركيبها من حيث تأخير الكلمات وتقديمها اقرب إلى العامية لهذا عد الدكتور إبراهيم أنيس ذلك من وجوه النقص في التعبير لأن اللغة ليست مجرد مفردات ولا ما يزد بالمعاجم من ألفاظ بل أن نظام الكلمات شرط أساسي من شروطها ، ولكن لغة نظام معين لا يصح الإخلال به^(١) وهناك من يدافع عن ذلك " قائلًا: أن تطويع اللغة العربية للأسلوب القصصي دفع نجيب محفوظ إلى مثل هذه العبارات ذات التركيب العامي^(٢) ويدافع احمد باكثير عن هذا الاتجاه قائلًا " أن اللغة الدارجة لطول تداولها على الأيام قد اكتسبت من المرونة والحرية ورشاقة التعبير الحافل بالظلال والألوان ما لم تكتسبه اللغة القصصية غير المتداولة ، ولكن السبيل ليس استعمال هذه اللغة الدارجة نفسها في أدبنا المسرحي ولا في أدبنا القصصي على العموم ، وإنما السبيل هو أن تقيس أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير وسائر خصائصها الحية المرنة ونقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الإعراب

وبذلك تتكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعنا ولا تنفصل عن الفصحى. لغة حية متطورة تحفل بالألوان والظلال الخاصة بكل بلد عربي على حده ولكنها مفهومة لجميع الشعوب العربية ولقراء العربية

(١) نقلا عن يوسف نوفل: قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية،

القاهرة، ١٩٧٧ م: ٣٢.

(٢) نقلا عن الحوار في القصة والإذاعة والتلفزيون: ٧٨.

في كل مكان^(١).

واليكم مثلاً من قصص نجيب محفوظ يعكس خصائص لغته التي صارت أنموذجاً يجتدي ، وهذا المثال من رواية (ميرامار) التي يعتمد سردها على تعدد الأصوات ، إذ يروي وقائع عدة رواة كل من منظوره الخاص:

"الغناء الإفرنجي لا ينقطع ، أقصى ما حكم به علي في عزلتي. ماريانا أخذت حماماً ساخناً عقب عودتها من عند الطبيب ، ها هي تجلس ملفوفة في برنص ابيض ، وقد عقصت شعرها المصبوغ غارسة فيه عشرات المشابك المعدنية البيضاء ، خفضت صوت الراديو إلى حد الهمس لتبدأ هي إذاعتها ، وقالت:

- مسيو عامر: لا شك أنّ لديك مالاً وفيراً؟

فسألته بشئ من الحذر:

- هل عندك مشروعات؟

- كلا ، ولكن في مثل عمرك -وعمري ايضاً مع الفارق الكبير-

لا يتهددنا شيء مثل الفقر والمرض.

قلت والحذر لم يفارقني بعد:

- لقد عشت مستوراً وأرجو أن أموت مستوراً.

- لا اذكر انك كنت مسرفاً قط

قلت ضاحكاً:

(١) نقلاً عن الحوار في القصة والإذاعة والتلفزيون: ٨٠.

- أرجو أن يكون عمر المدخر من نقودي أطول من عمري...
- لوحث بيدها باستهانة وقالت:
- الطبيب شجعني هذه المرة فوعدته بألا احمل همًا.
- جميل ألا نحمل همًا.
- يجب أن نفرح ونلهو عندما تأتي ليلة رأس السنة.
- نعم على قدر ما تسمح قلوبنا.
- راحت تهز رأسها في تلذذ وتقول في مناجاة:
- يا ليالي رأس السنة.
- فقلت منفعلًا بذكريات بعيدة:
- كم أحبك من كبراء!
- لم اعرف الحب إلا مرة واحدة.
- ثم أشارت إلى صورة الكاتبين ، وعادت تقول:
- قتله طالب من الطلبة الذين اخبرهم اليوم!.....^(١).
- فالحوار جاء هنا موجزاً في جمل قصيرة تحمل دلالات ثرة ،
- وهذه الجمل فصيحة على الرغم من احتوائها على ألفاظ أجنبية
- شائعة من العامية المصرية ، وهذه الجمل تعبر ببراعة عن دواخل
- الشخصيات وطبائعها ومواقفها ، مثل " أقصى ما حكم الزمان به
- علي في غرفتي ".

(١) علي احمد باكثير: محاضرات في فن المسرحية: معهد الدراسات العربية

فالجملة تعكس شعور الراوي وموقفه تجاه الغناء الإفرنجي الذي لا يحبّه ، لكنه مضطر إلى سماعه لأن صاحبة البنسيون اليونانية تحبه وتسمعه ، إنها جملة موحية ، ظفطت فيها معان ودلالات عدة ، فأية جمل عامية تستطيع أن تؤدي ما أدته هذه الجملة من معان ، ومثلها جملة "التبدأ هي إذاعتها" فهي صورة مشحونة بدلالات عدة تشير إلى ثثرة صاحبة البنسيون وحبها للكلام الكثير وجريها وراء القيل والقال..

وهذا مثال آخر من قصة قصيرة للقاص السوري زكريا تامر (يا أيها الكرز المنسي): وقال أهل الضيعة لأبي فياض:

"قل لعمري إننا ما زلنا جوعاً"

"قل له أن جوعنا قد ازداد"

"بتنا ناكل الحصى"

"حدثه عن القمل الذي يأكلنا"

"وعن النعم الذي تسينا طعمة"

"حدثه عن أمراضنا"

"قل له إننا بحاجة إلى أطباء وأدوية"

"ضيعتنا بحاجة إلى ماء نظيف للشرب"

"حدثه عن شوقنا إلى نور الكهرباء"

"كلمه عن الأغا وفعاله"

"نحن نشغل وهو يحصد"^(١).

(١) ميرامار: دار القلم، بيروت، ١٩٧٤: ١٨.

هنا نجد أهل القرية يمارون مع أبي فياض رسولهم إلى عمر القاسم الذي ترجع أصوله إلى القرية ، وقد عين وزيراً لتهنئته ، وهم يحملونه قضاياهم ليوصلها إلى الوزير الجديد. إنها جمل قصيرة سهلة تتلاءم مع المستوى الاجتماعي والنفسي لهؤلاء القرويين لكنها تحمل الكثير والكثير مما يعنيه هؤلاء من هموم وأزمات ، بلا تكلف أو افتعال. وهكذا تتجلى قدرة الفصحى على التعبير عن نفوس الشخصيات وأجواء القصص ودلالات الأحداث.

نخلص من كل ذلك إلى أن العامية لا تفيد القصة بأي شكل من الأشكال ومثلها الأزواجية الناشئة (السرود بالفصحى ، والحوار بالعامية) ، وهذا الاتجاه في الكتابة القصصية. كما يرى عبد الملك مرتاض -شر استهوى نقرأ من كتاب القصة لأنه يسر عليهم أمرهم ، وذلك إما لأنهم لا يعرفون العربية ، وإما لأنهم لا يحبونها ، فنهضوا خفافاً غير ثقال إلى هذه الكتابة المرفقة المتبذلة المترذلة. أن الحر اللغوي إذا غاب عن العمل القصصي ، غاب منه كل شيء ، غاب الفن وغاب الأدب معاً^(١)

وكتاب القصة القصيرة والمسرحية الذين استخدموا العامية ، فعلوا ذلك في بدء تكوينهم الأدبي ، قبل أن يتوفر لهم في المران والخبرة ما يمكنهم من الافتتان في أساليب اللغة العربية والتصرف فيها ، حتى إذا مرنت أيديهم عليها واسلت لهم القياد ، تخلوا عن

(١) دمشق الحرائق ، مكتبة النوري ، بدمشق - ١٩٧٨ : ٢٢.

العامية ، واثبت لهم اللغة الفصحى كفاءتها في معالجة الحوار ، وفي تصوير الحياة العصرية بمختلف معانيها وأغراضها ، بل إن بعضهم أسهم بنصيب وافر في وضع أسماء فصيحة لأشياء مستخدمة ، كما فعل محمود تيمور ، لهذا قدر مجمع اللغة العربية جهودهم في هذا السبيل ، واختار المازني ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم أعضاء فيه^(١).

(١) في نظرية القصة: ١٣١.

وجهة النظر على المستوى التعبيري رواية (ميرامان) لنجيب محفوظ أنموذجا

وجهة النظر والرؤية والتبشير والمنظور مصطلحات تدل على العلاقة بين السارد أو الراوي والوقائع التي يرويها. ((إن المادة القصصية التي تقدم في العمل الروائي لا تقدم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية. وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي ترى من خلاله... فهي تقدم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها (إيديولوجية كانت أو نفسية) ، بالإضافة إلى المنطلق التعبيري الذي يختاره أو يقع له من مستوى الزمان والمكان لكل من احدث الرواية في القارئ))^(١).

تجلى وجهة النظر إذن على مستويات عدة أهمها مستوى الايديولوجيا ومستوى الصياغة التعبيرية والمستوى الزماني والمكاني والمستوى النفسي^(٢).

سنعنى هنا بدراسة المستوى التعبيري لوجهة النظر. لأن المستوى

(١) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون: ١٠٧.

(٢) سيزا قاسم: بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ : ١٧٧.

لم يلتفت إلية الباحثون كثيرا مثلما التفتو إلى المستوى الایدیولوجی والمستوى الزمانی والمكانی والمستوى النفسی. أما النص الذي اخترناه فهو رواية ((میرامار)) لنجیب محفوظ ، وذلك لأن الرواية من نوع ((تعدد الأصوات)) حيث یختفی المؤلف والراوي کلي العلم وتأخذ الشخصیات کامل حریتها لتقدم أحادیثها ووجهات نظرها. فی هذا النوع من الرواية ((سنكون بإزاء مجموعة كبيرة من ((وجهات النظر)) و((الرؤى)) بسبب عدم اقتصار الروائي على تقديم منظورة الروائي المهيمن عبر بؤرة سردية واحدة . بل ملية لخلق مجموعة كبيرة من الشخصیات الروائية التي قد تكون متنافرة ومتقاطعة والتي تكشف بدورها عن مواقف متباينة إزاء العالم الخارجی وبالذات إزاء حدث روائي محدد))^(١).

وإذا كانت الأصوات متباينة فی رواية ((تعدد الأصوات)) ، ((فمن الطبيعي ألا تأتي الصياغة بمستوى واحد وإنما ينبغي أن تحفل بالتعددية المعبرة عن ((اللاتجانس)) ، ولأن تكنيك الأصوات أشبه ما يكون بمسرحية الأحداث عبر انفراد كل صوت بالحكي انطلاقا من (أنا) ، فمن الطبيعي أن تأتي التعددية اللغوية إحياء وتعميقا بحقیقة وجود ال(أنا) السردية مع كل صوت روائي))^(٢).

(١) ينظر: بوريس اوسبنسكي: شعرية التأليف ، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي ، المجلس الاعلى للثقافة القاهرة ، ١٩٩٩ : ١٥ .

(٢) فاضل ثامر: الصوت الآخر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ : ٢٠ .

كذلك)) الصوت ينبغي أن يحمل بلا زمامات تعبيرية توثق انتماء الطبقي ومستواه الثقافي والبيئي ، وسيكون متميزا بقدر ما يحمل من تميز ، لأن الكلمة تنفذ وتؤثر بقدر ملكات الصوت وتوجهاته الفكرية ، ولأن الكلمة في الرواية هي البديل الحقيقي القائم مقام الحياة ، ومن هنا تبرز أهمية مثل التعدد اللغوي ألقصدي ليتوازي مع مفهوم اللاتجانس الذي تعتمد عليه رواية الأصوات))^(١). أما رواية الصوت الواحد فغالباً تسيطر عليها وحدة الأسلوب وقد ((انتقد (باحثين) بشدة أنصار الأسلوبية القديمة الذي كانوا يدرسون الرواية باعتبارها وحدة أسلوبية تقابل ما يدعى عادة بـ)) (أسلوب الكاتب)) أو فردية أسلوب المؤلف ويرى أن من الخطأ أن تنظر إلى الرواية على أنها مجموعة أساليبها هي أسلوب الكاتب. ويرى أن أسلوب الكاتب يمكن أن يدخل الرواية باعتبارها وحدة تركيبية من الوحدات المختلفة الأخرى التي يتقمصها الأشخاص الروائيون))^(٢).

أي أن باحثين الذي يعد أهم ناقد في العصر الحديث ، عني بالخطاب الروائي ، يرى)) (أن الرواية تعبر عن رأي في اللغة شبيه برأي غاليليو الذي ينفي أن تكون الأرض هي مركز الكون ، وكذلك نفي الرواية وجود لغة مركزية مطلقة. بعبارة أخرى ترفض الاعتراف

(١) محمد نجيب التلاوي: الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية: حولية

كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية ، جامعة قطر ، العدد العشرون ،

. ٩٠ : ١٩٩٨

(٢) المصدر نفسه: ٩٠ .

بان تكون لغتها الخاصة المركزية الوحيدة المعبرة لفظا ومعنى عن العالم الإيديولوجي^(١).

إن المستوى التعبيري يمكن أن يكشف بوضوح عن وجهة نظر الشخصية التي ينتمي إليها ، ويتم ذلك ((في تلك الحالات التي يستخدم فيها المؤلف لغة مختلفة لوصف الشخصيات المختلفة أو حيث سيتقيد من شكل أو آخر من الكلام المنقول أو المبدل في وصفه))^(٢).

وفي الوقت نفسه ((يمكن للملامح التعبيرية المختلفة - اعني الوسائل اللغوية الثابتة للتعبير عن وجهة النظر - أن تؤدي وظيفتين: الأولى أنها تستطيع أن تحدد سمات الشخص الذي ينتمي إليه ذلك الملمح الأسلوبي الخاص. وبذلك يمكن تحديد رؤية العالم عند الشخصية (أو عند المؤلف نفسه) من خلال التحليل الأسلوبي لكلامه. والثابتة أن الوسائل التعبيرية يمكن أن تشير بدقة إلى وجهة نظر أي شخصية يتبناها المؤلف فيها ينقله من سرد. باستعمال الكلام شبه المباشر (في نص المؤلف) ، مثلا قد يشير بتحديد دقيق إلى استعمال المؤلف لوجهة نظر شخصية معينة))^(٣).

سنركز - في ما يخص المستوى التعبيري في رواية (ميرامار) - على الملامح التعبيرية الخاصة في حديث كل شخصية من

(١) فاضل ثامر: الصوت الآخر: ٢٩ .

(٢) المصدر نفسه: ٣٠ - ٣١ .

(٣) بوريس اوسبنسكي: شعرية التأليف: ٥٩ .

الشخصيات الأربع التي تقوم بالسرد في الرواية ، المتمثلة في نوع الألفاظ والجمل والتراكيب وما فيها من صور وانزياحات وتناسخ ومدى ملاءمتها مع الانتماء الطبقي والمستوى الثقافي والفكري للشخصية ، وكذلك تعني بالتسميات التي يعدها أوسبنسكي ركنا من أركان وجهة النظر على المستوى التعبيري ، يقول أوسبنسكي ((إذا عرفنا كيف يشير مختلف الناس إلى شخصية واحدة ، في العادة ، بأسماء كثيرة لأمكن حينئذ أن نحدد أية وجهة نظر قد تبنى المؤلف في كل حين في أثناء سرده))^(١).

هذا وقد ذهب أحد الباحثين إلى أن رواية(ميرامار) خالية من التعددية اللغوية((وفي رواية(ميرامار) تنعدم التعددية اللغوية وتقارب المستوى الثقافي للأصوات الروائية(سرحان البحيري)/حسني علام/ عامر وجدي/طلبة مرزوق/منصور باهي ، ولم يشذ عن هذه المجموعة إلا الإقطاعي الصغير الجاهل(حسن علام) واكتفى(نجيب محفوظ) بالحفاظ على لازمة تعبيرية تنم عن استهتاره (فركيكو) التي كان يرددها مع كل انطلاقة لتتم عن غرائزه))^(٢). لكن هذا الكلام يفتقر إلى الدقة لأن المستوى الثقافي والفكري للأصوات الروائية متباين ، الأمر الذي يؤدي إلى فروق في استخدام اللغة تتم عن روى مختلفة كما سيتضح في الصفحات المقبلة.

(١) شعرية التأليف: ٢٥ .

(٢) المصدر نفسه: ٢٦ .

(١)

عامر وجدي أول المتحدثين وآخرهم في الرواية ، وهو صحفي قديم في الثمانين ، كان من أنصار حزب الوفد ، ذو حس صوفي ونظرة عقلانية إلى الوجود بعد أن عركته السنين والتجارب ، وهو يجد لذة كبيرة في تذكر الماضي وأمجاده التي لم يبق لها اثر في الحاضر. ولتر بعد ذلك هل عكس المستوى التعبيري ، أي أسلوب الشخصية ، نظرة عامر وجدي إلى العالم ، وطريقة تفكيره ومستوى وعيه؟

يفتح عامر وجدي حديثه بجمال ذات ملامح شعرية فرحة وسعادته بوصوله إلى الإسكندرية بعد غيابه عنها عشرين عاما ، وهي مسقط رأسه وموطن ذكرياته ثم هي الآن ملاذ الوحيد في الدنيا حيث ينسبون(ميرامار) وصاحبتة السيدة اليونانية التي لم يبق له من المعارف في الحياة سواها ، فهو يحلم أن سيتقر في هذا المكان مدى الحياة ، إذن فهذه الجمل الشعرية ((الإسكندرية أخيرا. الإسكندرية قطر الندى ، نفثة السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء. وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع))^(١). في حديث السارد. طبيعية ومبررة يقتضيها الموقف(الفرح والغبطة

(١) محمد نجيب التلاوي: الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية: ٩٦ .

بالوصول إلى الإسكندرية) ، وتلاءم مع المستوى الثقافي للسارد الذي هو صحفي قديم ومثقف وسياسي وذو نزعة صوفية. لكن مثل هذا الطابع الشعري يأتي في كثير من روايات نجيب محفوظ عاماً يكاد يسود أغلب مواقف الرواية ، اعني انه يأتي سمة من سمات أسلوب المؤلف وليس من سمات أساليب شخصيات الرواية. وهذا الطابع الشعري. حدد أركانه رجاء النقاش ، وهي سرعة الإيقاع ، فالجمل قصيرة جداً وسريعة جداً ، ليس هناك اي نوع من البطء والاستطراد أو البحث عن التفاصيل ، والايجاز الشديد ، في الوصف والحوار معا ، فالكلمات قليلة لكنها شفافة ، غنية بالمعاني والافكار...^(١). ومن أهم اللامات التعبيرية التي تشيع في أسلوب عامر وجدي التعبيرات الدينية فهو يردد إما في خاطره آيات من القرآن الكريم ((وأخيراً أغمضت عيني فتردد في خاطري: كل من عليها فان، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام ، فبأي آلاء ربكما تكذبان))^(٢). أو يتلو آيات قرآنية ، كما يفعل في ختام الرواية عندما يودع زهرة اثر رحيلها عن البنسيون((وكعادتي لدى جيشان الصدر هرعت إلى سورة الرحمن فرحت أتلو: الرحمن علم القرآن ، خلق الإنسان. علمه البيان ، الشمس والقمر بحسبان ، والنجم والشجر يسجدان. والسماء رفعها ووضع الميزان. ألا تطغوا في

(١) مرامار ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٧ : ٧ .

(٢) بين الرواية والشعر ، والبيضة والدجاجة ، مجلة الوطن العربي العدد ١١٩ ،

١٩٩٩ : ٤٣ - ٤٤ .

الميزان. واقيموا الوزن بالقسط ولا تحسروا الميزان والأرض وضعها
للأنعام فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام والحب ذو العصف والريحان.
فبأي آلاء ربكما تكذبان^(١). في الوقت نفسه يستخدم في حوارهِ
عبارات دينية:

قالت وهي تتنهد وقد لحت لأول مرة طاقم أسنانها:

- كان ينسبون الساد!

فقالت مواسيا:

- سبحان من له الدوام^(٢):

كما تردد في حوارهِ صيغ الدعاء:

خفت أن تكلمت أكثر أن أخرج مشاعرها فسألتها:

- هل يحبك؟

فاحتت رأسها بالإيجاب فقلت:

- ليعفك الله ويسعدك^(٣)

وكل هذه اللزمات التعبيرية تشف عن جانب من شخصية
عامر وجدي ، يتعلق بإيمانه وعلاقته بالدين ، ولكن مع ذلك تظل
عنده الحيرة التي تشعر بها النفوس الحساسة أمام الوجود فنجدهِ
يردد ، في نفسه ((وان الأوان فدفعت بقاريبي المضطرب إلى بحر الأنعام
والطرب. يعلمني التوافق والتوازن في بناء ترعاه عين الحب والسلام.

(١) مرامار: ٨٣.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧٩.

(٣) المصدر نفسه: ١٢.

وان يصهر عذاباتي في نغمة تنعش القلب والعقل بجمال البصيرة.
وان يكسب الشهد المصطفى على عناد الوجود^(١). فهنا نجد ألفاظا
وتعابير تنتمي إلى المعجم اللغوي الصوفي ، كذلك تشيع في حديث
عامر وجدي الجمل الإنشائية من تعجب وطلب ونهي ، مما يشكل
أسلوب النصح والإرشاد ، ومثل هذا الأسلوب يتلاءم والمستوى
النفسي والفكري لشخصية عقلانية وذات تجارب عميقة وطويلة في
الحياة قلت:

-لترك أحزاننا لزمن يبري الحديد ويفتت الحجر ، ولكن عليك
ان تفكري في مستقبلك الحق يا زهرة أن المرأة لم تعد تريدك.
فبادرتني بشدة

-لا يهمني ذلك

-ماذا أعددت للمستقبل؟

قالت وهي ترنو إلى الأرض ما تزال:

-كالماضي تماما حتى أحقق ما أريد

-تسمنت في قولها عزيمة ردت إلى الروح فقلت :

-حسن أن تواصلني تعليمك وان تتدربي على مهنة^(٢)

والصورة الفنية بدورها تظهر في أسلوب عامر وجدي ، وظهرها
يأتي طبيعيا في خطاب شخصية صحفية عرفت بالبلاغة)...انك

(١) ميرامار: ٦٥.

(٢) المصدر نفسه: ٥٥.

ياعزيزتي في الخامسة والستين رغم أن الروعة لم تسحب منك جميع أذبالها...))^(١) أما المستوى التعبيري للشخصيات التي يحكي عنها عامر وجدي في سرده ، فتبدو فيه التسميات التي تعبر عن وجهات نظر هذه الشخصيات إذ أن ((في الأعمال الأدبية قد تطلق على شخصية ما أسماء مختلفة متعددة ، أو يشار إليها بألقاب كثيرة))^(٢). فطلبه بك مرزوق الارستقراطي ، ومن الأعيان الكبار ، يطلق على وجدي تسمية (الثعلب) لأنه يراه يتحدث عن آرائه بصدق وصراحة ، ولا تتفق هذه الآراء مع آرائه ، فيظن أن عامر وجدي يراوغ فيها^(٣). كما يطلق على (زهرة) تسمية (الفلاحه) وهي التسمية التي يطلقها الارستقراطيون على الطبقات الشعبية في مصر ، تعبيرا عن احتقارهم لهذه الطبقات وتعاليمهم عليها^(٤). وفي الوقت نفسه يطلق (سرحان البحيري) لقب (دون جوان) لأنه يراه يتنقل بين النساء ويعشق كل يوم امرأة^(٥) ، وقد تأتي التعددية اللغوية عند الشخصيات مثيرة للضحك ، ومصدرا للفكاهة ، كما يجري عادة في المسرح الكوميدي ، فمثلا يخاطب احد الزعماء الوطنيين عامر وجدي قائلا:

(١) مرامار: ٢٧٢.

(٢) المصدر نفسه: ٩.

(٣) بوريس او سبنسكي: شعرية التأليف: ٣٥.

(٤) ينظر: مرامار: ٤٨ .

(٥) المصدر نفسه: ٤٧ .

- أنت كلب الأمة الخافق.

كان رحمة الله ينطق القاف كافا وسمع بها الزملاء القدامى من رجال الحزب الوطني فكانوا كلما رواني صاح صائحهم (أهلاً بكلب الأمة)^(١).

وهكذا نجد الملامح التعبيرية في أسلوب عامر وجدي وأساليب الشخصيات التي يروي عنها ، متميزة وتتلاءم مع المستوي الثقافي والنفسي والانتماء الطبقي لهذه الشخصيات.

(٢)

والمحدث الثاني في الرواية هو حسني علام ، وهو إقطاعي صغير من أعيان طنطا ، ينظر إلى العالم نظرة حسية ، انه يقدم لنا في حديثة الجانب الحسي البصري الذي يعرضه لنا عقل يهرب من قيود العقلانية ، فهمه الأول إشباع حاجاته العضوية ، وهو لذلك يرى نفسه مركز العالم الذي ترد ، وتكتسب غايتها منه وتحقق كينونتها به ولا يهتم بالربط بين الأشياء كما لا يعنيه أن يضفي عليها أي منطق^(١). يفتح حسني علام حديثة بلازمة تعبيرية يرددها دائما وهي: (فريكيكو لا تلمني)^(٢). ونلاحظ (أن حسني علام كان يردد هذه اللازمة... من حين لآخر في حديثة المنطوق أو حديثة الصامت في الوعي الباطن ، وقد يكون ترديدها في أوائل المشاهد أو اخوتيها أو فيهما معا ، ويغلب على الظن أن نجيب محفوظ قصد منها إعطاء إحياء قوي بتركيبته النفسية والسلوكية من حيث ولعة باللذة وانطلاقة وراء المتعة ، متحللا من كل الضوابط الأخلاقية

(١) ميرامار: ١٢.

(٢) صبري حافظ: تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤية الابداعية ، دراسة في تأثير (الصخب والعنف) على الرواية العربية ، مجلة فصول المجلد الثالث ، العدد ، ١٩٨٢ : ٢٢٦ - ٢٧ . ميرامار: ٨٧ .

والوطنية))^(١). فهذه الجملة المفضلة عند حسني علام ليست إلا تجسيدا لفظيا لحالة التحرير من الوعي واللوم معا ، ولاتجاهه للامسؤول من الحياة ولضعف قدرته على أن يعقل العالم فهو يراه مجرد مثير واستجابة ، مجرد خليط من خليط من الصور البصرية والسمعية^(٢).

يعد هذه اللازمة التعبيرية ، في مستهل حديثه ، يصف حسني علام البحر والغرفة التي يطل منها عليه ، في فندق(سيسل) في جمل يرى الناقد صبري حافظ أنها جمل مثل((البحر يمتد تحتي مباشرة)) و((أما الغرفة فتنتطبع بسحنة كلاسيكية تذكرني بسراي آل علام بطنطا ، لذلك أضيف بها)) ، تتحرك فيها الأشياء بلا منطق أو ترابط كأنها مرئية عبر أحداق طفل لا يعي ما وراء حركتها^(٣). لكي أرى أنها خلاف ذلك ، فحركة الأشياء منطقية فيها ، لاشي فيها غريب ، لكن الغريب فيها أنها لا تتلاءم مع المستوى الثقافي لقاتلها ، فحسني علام غير مثقف ولا تعليم عنده ويسبب له ذلك عقدة نفسية تؤثر تأثيراً كبيراً في شخصيته وسلوكه ، والدليل على ذلك ما يقوله بعد هذه الجمل((وقد غرب مجد الريف وجاء عصر

(١) شفيح السيد اتجاهات الرواية المصرية من الحرب العالمية الثانية الى سنة ١٩٦٧ دار المعارف بمصر، ١٩٧٨: ٢٧٨.

(٢) صبري حافظ: تتأطر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤية الإبداعية: ٢٢٦ ، ٢٩ - ٣٠.

(٣) المصدر نفسه: ٢٢٦.

الشهادات يحملها أبناء السلفة ، حسن لتكن ثورة ولتدكم دكاً ،
أني أتبرا منكم سأنشئ عملا أتبرا منكم ياقتاب العصور البالية ،
فريكيكو لاتلمني))^(١).

إذن كيف يستخدم هذا القائل هذه الصفة(سحنة كلاسية)
التي لا يعرفها إلا مثقف ومطلع على الآداب والفنون والمذاهب
الادبية ، فهي لا توافق مع المستوى الثقافي للقائل ، وتدل على أن
نجيب محفوظ قد تخطى المستوى التعبيري للشخصية وفرض عليها
مستواه التعبيري ، وبذلك تخون الكتابة الروائية رؤيتها السردية
((الرؤية مع)) على حد التعبير محمد عز الدين التازي^(٢). ومثل
هذا التناقض بين الملامح التعبيرية والمكونات المعرفية للشخصية
كثيرا في حديث حسني علام ، ولاسيما في النصوص الوصفية ففي
وصفه لاحدى جولاته في سيارته وهو يبحث عن المتع الجنسية ،
يقول((وانطلقت بالسيارة إلى الازارطة فالشاطبي فالابراهيمية... الخ
في سرعة خاطفه استجابت لها أعصابي المتوثبة. اخترقت هواءً
نشطاً لطيفا منعشاً تحت سماء ظللها الغمام وبدا الكورنيش
الحفوف بزرقة البحر نظيفا نقيا ، وقد تطهر من عرق المصفين
وصخبهم))^(٣). حيث وردت صفات وأفعال لا يستخدمها إنسان ذو

(١) ميرامار: ٨٨ .

(٢) نفسه: ٩٦ .

(٣) السرد في روايات محمد زفزاف ، كتاب الجيب ، دار الشؤون الثقافية

العامة - دار النشر المغربية ، د.ت: ١٣٢ .

نظرة حسية مادية في كلامه لأنها ذات دلالات نفسية تتنافى مع طبيعته وتكوينه ، فهذه الأوصاف (هواءٌ نشيطاً منعشاً... نظيفاً نقياً)) يدرك معانيها ودلالاتها وتتردد في معجمه اللغوي ، من يكون إحساسه عميقا بالحياة ونظرته إلى الحياة روحية ، عاشقا للطبيعة كالشاعر والفنان والمتصوف ، مثل ذلك ((تظهر من عرق المصيفين)) ، فالظاهر هو النقي والبرئ من العيوب والنواقص ، النزلة الشريف... الخ فكيف يستعمل مثل هذا الفعل من تكون نفسه غارقة في أحوال واللذة الحسية الرخيصة ، كذلك لفظة (الصخب) لا ترد إلا عند من يعشق الهدوء والسكينة والسلام يتذكرها كلما وجد صخباً هنا وهناك.

وفي الوقت نفسه نلمس هذا التناقض في الصور التي تلوح في حديث حسني علام مثل ((مررت أمام مقهى الميرامار القائم أسفل العمارة فتذكرت جلوسي به مع عمي في الأيام الخالية ، وقبل وقوع الكارثة كان يذهب إليه في الاصائل ليدخن النار جليلة فيجلس متلفعا بعباءته الخفيفة كملك مبتكر في ثياب العامة يتوسط مجموعة من الشيوخ والنواب والأعيان...))^(١). فهذه الصورة ((كملك مبتكر في ثيابه العامة)) يمكن ان تفرزها مخيلة من قرا حكايات ((الف ليلة وليلة)) حيث تشيع صورة الخليفة هارون الرشيد وغيره ممن كانوا يتنكرون في ثياب العامة ويختلطون بعامة الشعب

(١) ميرامار: ٩٦.

لدوافع مختلفة ، في حين يبدو حسني علام في الرواية بعيدا عن القراءة والثقافة.

لكن هذا لا يعني أن الملامح التعبيرية جميعها في حديث حسني علام تتناقض مع مستواه الثقافي والفكري ، فهناك ملامح تعبيرية تتلاءم مع هذا المستوى وتعبّر بدقة عن وجهة نظر الشخصية وإيديولوجيتها وأهمها ما يخص التسميات ، فهو يستخدم تسميات تنطلق من معايير طبقته الاجتماعية ونظريته الحسية والنفعية إلى العالم وعقده النفسية فيسمى (زهرة) عندما لا يستطيع أن ينالها ((روث الجاموسة)) لأنها قروية ومن أصول فلاحية^(١) ، ويسمى ثورة ثورة ٢٣ يوليو في مصر ((الكارثة)) ، كما يسعى إلى السخرية من عامر وجدي وإطلاق التهم عليه عندما يجده صاحب فكر ومبادئ ونظرة عميقة إلى الحياة ، بتسميات يطلقها عليه تربحه شخصيا وتجسد وجهة نظره فيه ((ومن عجب انه لم تنشأ مودة بينه(منصور باهي) وبين احد سوى ((قلاوون الصحافة)) مما جعلني اقطع بان العجوز الأعزب لوطي سابق))^(٢). انه يسمي عامر وجدي ((قلاوون الصحافة)) وهو قائد عسكري من المماليك البرجية ، نهض بعبء الوصاية على ابن بيبرس ، لكنه بعد فترة قصيرة خلع الابن واستقل بالحكم من دون سيده الصغير في أواخر القرن الثالث

(١) مرامار: ١٣٠.

(٢) المصدر نفسه: ٩٦.

عشر الميلادي^(١) أي انه يرى في عامر وجدي المكر والدهاء وفي الوقت نفسه لا يستطيع أن يفهم سر العلاقة الروحية التي تستند إليها المودة التي تربط بين عامر وجدي ومنصور باهي فيسمس عامر وجدي (لوطي سابق). منصور باهي المذيع في إذاعة الإسكندرية هو المتحدث الثالث في الرواية ، وهو شاب مثقف كان ينتمي إلى تنظيم يساري تركه بضغط من شقيقه الكبير الضابط في الشرطة ، وكان يحب زميلة له في الجامعة لكنها تزوجت من ((فوزي)) احد المنتمين إلى التنظيم وأستاذ مساعد في الجامعة ، إلا انه وجماعته يعتقلون ويتهم (منصور) بأنه الذي وشى بهم. لهذا كله نجد (دربة) عندما تنال حريتها من زوجها المعتقل ، وتصبح مستعدة للزواج من (منصور) حبيبها القديم يتراجع ويزهد فيها وتنتهي العلاقة بينهما ، فهو شديد الضعف وشديد السلبية يعجز عن التعامل بفاعلية مع المأزق الذي وضع نفسه فيه ، ذلك لأن بحثه المحموم عن هويته لا يحقق له التوازن العقلي أو النفسي ، ولا يجهز على التناقض الحاد ماضيه المؤثق والحاضر الكثيب ، فيكشف عن إحساس بالعجز والعزلة والشعور بالاغتراب والسير في طريق تدمير الذات^(٢).

لهذا كله وجد الباحث الأسلوبي سعد مصلوح ، عند تطبيقه معادلة بويزمان القائمة على قياس نسبة الأفعال إلى الصفات في

(١) ميرامار: ١٢٥.

(٢) كارل بروكلمان: تاريخ الشعوب الاسلامية ، ترجمة امين فارس ومنير البعلبكي ، دار العلم للملايين - بيروت ط٨ - ١٩٧٩ : ٣٦٨ .

الأسلوب ، ورمز إليها بأحرف (ن ف ص) ، على رواية (ميرامار) ، وجد زيادة ملحوظة في هذه النسبة ، أي أن الأفعال تزيد على الصفات ، في أسلوب (منصور باهي) ، وذلك لأن ((الكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد الكلمات الحدث على كلمات الوصف ويصحب ذلك بالضرورة زيادة نسبة (ن ف ص)^(١))). و(منصور باهي) -كما عرفنا- شخصية متأزمة ((فقد كان تكوينه غريبا وحساسا ومعقدا ، انه رجل ولكن في تكوينه الجسمي والنفسي أيضاً اقرب ما يكون إلى رقة النساء وضعفهن))^(٢).

ومن الملامح والظواهر التعبيرية ، في حديث منصور باهي ، شيوع ألفاظ ومصطلحات التنظيمات اليسارية التي ينتمي إليها منصور باهي ، في لغته ولتنظر إليه كيف يصف ما أثاره فيه مرائ طلبه مرزوق الارستقراطي ((استرقت نظرات إلى طلبة مرزوق ، ولم يقرأ معانيها احد ، اجل عاودتني ذكريات حميمة ، أحلام دموية طبقية ، كتب وتجمعات بنيان من الأفكار راسخ الأساس راعني ترهله وانكساره ، وحركات شدقيه وقبوعه فوق معقدة في استلام ، وتودده إلى الثورة بلا إيمان وكأنه لم يكن من السلالة التي شيدت قلاعها من اللحم والدماء... وأخيرا جاء دوره ليمارس النفاق

(١) صبري حافظ: تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤية الابداعية: ٢٦-

(٢) الأسلوب - دراسة لغوية وإحصائية ، دار البحوث العلمية ، القاهرة ،

بعد أن خلف مجده المهتم الذابل أمة من المنافقين وما حسني إلا جناح من النسر المهيض ، لكنه جناح مازال ولا يخلو من قدرة على الطيران^(١))). فهذه التدايعيات في ذهن منصور تزخر وصور مثل ((أحلام دموية ، صراعات طبقية... السلالة التي شيدت قلاعها من اللحم والدماء)) ، تكشف بوضوح عن وجهة نظر الإيديولوجية للطبقات القديمة لازالت فيها حياة وهي تربص بالثورة والاشتراكية والانقضاض عليها.

كذلك تبدو مثل هذه الألفاظ والصور في لغة أصحاب منصور: فسألني جاد:

وماذا أيضاً؟

-هل شاهدت فلم مترو الجديد؟

ابتسم ثم قال:

-فكرة. فلنشاهد فلما رأسمالياً^(٢).

فمثل هذا الوصف(رأسماليا) كان شائعاً في لغة المنتمين إلى التنظيمات اليسارية في الستينات من القرن الماضي ولشدة معاناة منصور ومشاعره العميقة والغريبة ، زخرت لغته بتراكيب قوية فيها صور حية وطباق ومقابلة لتجسد هذه المعاناة والمشاعر ((لبثت متفعلاً بالسعادة والإكبار وأنا منفرد بنفسي في الحجرة المنفعة ، كان

(١) الأسلوب - دراسة لغوية وإحصائية، دار البحوث العلمية ، القاهرة ،

الكويت ، ١٩٨٠ : ١١٩ .

(٢) ميرامار : ١٤٩ .

المطر يهطل وهدير الأمواج يتتابع في دفعات مدوية متقطعا راطنا
بلغته المجهولة ثم مضى الانفعال يهدأ وينخفض ويبرد حتى انداح
في مستنقع من ماء أسن بغشاء زبد الكأبة... أن الصعود يذكر
بالهبوط والقوة بالضعف ، والبراءة بالعفن والأمال باليأس^(١).

(١) ميرامار: ١٤٥.

(٣)

أما المتحدث الأخير سرحان البحيري ابن الطبقة الجديدة في مجتمع الثورة يعمل وكيلا لحسابات شركة الإسكندرية للغزل ، وعضو في الاتحاد الاشتراكي شخص برجماني قصير النظر. لا يهتم إلا بذاته ولا يعيا بمشاعر الآخرين أو بمصالحهم ، إذ يراهم أما كأدوات لتحقيق ماربة أو كعقبات في طريقه إلى ((الهاي لايف)) التي يحلم بها يتمثل معنى الحياة عنده في امتلاك فيلا وسيارة وامرأة ، وعندما يخفق في تحقيق ما يريد وتكشف جرائمه ينتحر^(١).

تأتي الملامح والقسمات التعبيرية في حديث(سرحان البحيري) مجسدة فكرة البرجماتي ونظريته النفعية والحسية إلى الناس والعالم. وتؤكد هذه الحقيقة السطور الأولى التي يستهل بها حديثه((هاي لايف ، معرض أشكال وألوان مثير للشغب ، شغب البطون والقلوب ، موجة هائلة من الأنوار الباهرة تسبح فيها قدور فواتح الشهية ، العلب الحرفية والمسكرة ، اللحوم المقددة والمدخنة والپازجة ، الألبان ومستخرجاتها ، القوارير المضلعة والمنبسطة والمبططة والمرعة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات لذلك تتوقف. قدامي بطريقة أوتوماتيكية امام كل بقاله يونانية ، وهواء

(١) ميرامار: ١٦٨.

الخريف بلفحني بنسماته الشتوية ، وعيناى ترنوان إلى الفلاحة بين الزبائن))^(١). نجد ألفاظاً وأوصافاً وصورا حسية ينقل بها ما يلفت نظرة في الحياة ، وما يحب من لذات حسية بالمأكل والمشرب والجنس. أي أن هذه ألفاظ والجمال تعبر بدقة عن وجهة نظر ، حتى جمال الطبيعة يرى فيه دلالات ومعاني حسية جنسية ، في حين أن جمال الطبيعة عادة يثير في نفوس الشخصيات السوية والبراءة والوداعة والطهر. أن اغلب الصور التي ترد في كلامه ، والتي يوضح بها ما يريد أن يقوله ، وتنتمي إلى عالم الحس ، وهو العالم الوحيد الذي يعرفه ويخبره جيدا ((قطبت فتجمع الغضب بين حاجبيها كما يجتمع ماء المطر في نقرة مطينة))^(٢) لكننا نلقي أحيانا في حديثه صورا غير حسية ، ومستمدة من عالم المعنويات ، العالم الذي لا يعرفه سرحان ولا يألفه ((كان الطوار مكتظا بالخلق والهواء يهب منعشا حاملا رائحة البحر ، وهالة ضخمة من القطن المندوف تغشى القبة فتضفي على الجو لونا ابيض ناعسا كبهجة الرضى))^(٣). فبهجة الرضى لا يمكن أن يعرفها شخص شهواني مثل سرحان البحيري. أن هذه البهجة تكون مألوفة عند المثقف والفنان والمتصوف... الخ ، في هذا الموقف نفسه ، تأتي صورة تنسجم وشخصية سرحان الحسية لأنها صورة حسية ((وقلت لنفسى أن

(١) صبري حافظ: تناظر التجارب الحضارية: ٢٢٧ - ٢٢٨ .

(٢) ميرامار: ٢٠٣.

(٣) المصدر نفسه: ٢١٢.

الحسارة قد نشبت ، وشاع في نفسي سرور السائل العذب الذي
يخالط الريق بعد مضغ الفول الأخضر البكر الطازج المقطوف لتوه
من الأرض الخضراء))^(١).

وفي الوقت نفسه نجد ألفاظاً في حديث سرحان ، تبدو غريبة في
معجمه اللغوي ، مثال ذلك لفظة (طوبى) ((وعيناى ترنوان إلى
الفلاحة بين الزبائن أمام الطاولة. طوبى للأرض التي غدت
وجنتيك ونهديك))^(٢) ، فلهذه اللفظة ظلال ودلالات دينية وردت
في الكتب السماوية ، وتعني كل مستطاب في الجنة من بقاء بلا
فناء ، وعز بلا زوال وغنى بلا فقر ، ولا يمكن أن يعرفها إنسان
برجماني مثل سرحان.

كما يلفت نظرنا في حوار سرحان ، الألفاظ الأجنبية التي
يستخدمها ، ليتظاهر أمام الناس بأنه متحضر ومثقف ليخدع الناس
ويحقق مصالحه ومآربه:

.... وهي تقول:

- اتفقت مع جارتنا المدرسة... ما رأيك؟

انه لحدث. أوشكت لحظة على الضحك ولكن سرعان ما
أخذت به فقلت بحماس:
- برافو: برافو زهرة^(٣).

(١) ميرامار: ٢١٢.

(٢) المصدر نفسه: ٢١٢.

(٣) المصدر نفسه: ٢٠٣ - ٢٠٤.

أما التسميات عند سرحان فهي بدورها تعبر عن وجهة نظر في الناس والعالم ، فمثلا يسمى عامر وجدي ((مومياء))^(١). لأن عامر وجدي لا يمكن أن يحقق لسرحان أي غرض ومصلحة لهذا فهو ميت في نظرة لا نفع فيه.

وهكذا وجدنا في المستوى التعبيري لكل من الشخصيات الأربع عامر وجدي ، وحسني علام ، ومنصور باهي ، وسرحان البحيري الذين قاموا بسرده ما دار في بنسيون (ميرامار). كل من وجهة نظره ، قدرا من التعددية اللغوية تمثل في ظواهر وملامح تعبيرية خاصة ، جاء بعضها منسجما مع المستوى الثقافي والفكري والانتماء الطبقي للشخصية ، في حين جاء بعضها الآخر مخالفا لذلك. وهذا بلا شك أثبت أن هذه الرواية التي هي من روايات ((تعدد الأصوات)) حققت ((اللاتجانس)) على مستوى الأصوات (اختلاف في وجهة النظر من حيث المستوى حيث المستوى الإيديولوجي والنفسي). وعلى المستوى التعبيري (ظهور اختلافات في الملامح والقسمات التعبيرية).

(١) ميرامار: ٢٣٨ . وينظر: المصدر نفسه: ٢٠٩.

الفصل الثاني

في القصة الشعرية

السرد في شعر الزهاوي

مقدمة:

عرفت القصة على نحو ساذج قريب من الحكاية في الشعر العربي القديم ، ولفتت أنظار الباحثين في شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة ، ولكنها نمت وتطورت في الشعر العربي الحديث بتأثير الاتصال بالأدب الغربية.

برزت القصة الشعرية على نحو ناضج ولافت للنظر في شعر خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) ، وقد تضمن الجزء الأول من ديوانه الصادر في ١٩٠٨ طائفة من القصص الشعرية. لهذا عده الباحثون رائد القصة الشعرية في الأدب العربي الحديث ، ورأوا في قصصه الشعرية أهم ما ساهم به من منجزات شعرية^(١).

أما جميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ - ١٩٣٦) فقد شرع ينظم القصة الشعرية في الحقبة نفسها التي ظهرت فيها قصص مطران ، فقد ضم ديوانه "الكلم المنظوم" الصادر في عام ١٩٠٨ مجموعة من القصص ، وربما سبق الزهاوي مطران في هذا الميدان ، إذ أن في

(١) ينظر: انس داود: رواد التجديد في الشعر العربي الحديث: ٤٩.

الديوان قصتين هما "ذكاء" و"سلمى المطلقة" مؤرختين في (١٣٢٣هـ - ١٩٠٥ م). ثم صدر ديوان الزهاوي (١٩٢٤)، وفيه قسم سماه "الحديث شجون" تضمن طائفة من القصص الشعرية بلغت إحدى عشرة قصة.

لكن الزهاوي لم يحظ بالشهرة التي حظي بها مطران في نظم القصة الشعرية، فقد عني النقاد والدارسون بإبراز هذا الجانب في إبداع مطران، لكنهم لم يعنوا -إلا قليلاً- بالجانب نفسه في إبداع الزهاوي، فقسم من الباحثين الذين درسوا شعر الزهاوي اغفلوا كلياً هذا الجانب في شعره، وقف باحثون آخرون وقفة قصيرة عنده، كما فعل الدكتور ناصر الحاني^(١). ووقف مهدي العبيدي^(٢) وقفة أطول عند قصص الزهاوي وحلل بعضها، لكن الدراسة تنقصها الموضوعية بسبب الموقف غير الموضوعي الذي وقفه الباحث، على نحو عام، من شعر الزهاوي وفي الجملة لم توف قصص الزهاوي حقها من الدراسة والتقويم، من هنا كان منطلق هذا البحث الذي يهدف إلى دراسة هذه القصص وتحليلها وبيان خصائصها وتقويتها تقوياً موضوعياً.

كتب الزهاوي هذا اللون من الشعر متأثراً بما قرأه في الآداب الأوربية مترجماً إلى اللغة التركية التي كان يجيدها وبقرا بها. فهو يقول "قرأت بالتركية ترجمة البساء لفيلسوف هيجو في مجلدين

(١) محاضرات عن الزهاوي: ٤٤ - ٤٦.

(٢) حقيقة الزهاوي.

ضخمين فأعجبتي وأبكتني. وقد قرأت مئات من الروايات المترجمة إلى العربية والتركية ، وكان بعضها في منتهى الجودة ، ولا أتذكر الآن أسماء مؤلفيها غير أناتول فرانس وشكسبير وغوته والكسندر دوماس وتولستوي وقليل غيرهم^(١).

ومما جعل الزهاوي يكتب القصة الشعرية فضلاً عن تأثره بالأدب الغربية ، انه رأى القصة وسيلة ملائمة وأداة صالحة للدعوة إلى الإصلاح والتعبير عن أفكاره الاجتماعية والسياسية ، ومحاربة الظلم والآفات الاجتماعية المقيتة.

وفي الوقت نفسه دعا الزهاوي إلى كتابة القصة الشعرية ، حب للجديد ، وسعيه إلى التجديد في الأدب وغيره ، فهو كتب هذا اللون الشعري مثلما كتب المسرحية والملحمة ، هذه الأجناس الأدبية التي قلما كان الأدباء والشعراء يطرقونها في زمن الزهاوي.

إن الشعر - كما يقول تشارلتن - ضربان "فالقصيدة أما أن تحكي عن حوادث وأشخاص وأقطار وبلاد ، وأما أن تعرب عن الحالة النفسية الداخلية التي تسود الشاعر وهو ينشئها أو بعبارة أخرى إما أن تحكي القصيدة عن العالم الخارجي ، وأما أن تعبر عن العالم عند الشاعر نفسه. فأما النوع الأول فنسميه شعراً قصصياً ، أما الآخر فهو الشعر الغنائي أو الوجداني"^(٢). وسنطبق هذا المفهوم

(١) الزهاوي: دراسات ونصوص ، جمع وإعداد عبدالحميد الرشودي: ٣١.

(٢) فنون الأدب: ٦٢.

للشعر القصصي في بحثنا هذا ، فنعد شعراً قصصياً يحكي فيها الزهاوي عن العالم الخارجي ويصور أحداثاً وأشخاصاً وبلاداً.

وفيما يأتي دراسة تحليلية لقصص الزهاوي الشعرية :

عقدة القمص وبنائها :

لما كانت هذه القصص اقرب إلى الحكاية منها إلى القصة ، بات من الضروري أن تكون عقدتها بسيطة لا تعقيد فيها ، وبنائها مهلهلاً لا تماسك فيه.

فالأحداث في القصص لا تبنى على أسس محكمة وواضحة ، وهي تنمو وتتطور سريعة ، وبشيء من الافتعال يجعل القارئ لا يحس بعنصر "الممكن" فيها ، واعني به إحساس القارئ بأن القصة صور واقعية عن الحياة ، أن لم تكن قد حدثت فعلاً في الحياة ، فإنها من الممكن أن تقع في أي زمان ومكان. فقصّة "إلى فزان" تبدأ أحداثها في ليلة شتائية قاسية يطرق خلالها باب احد البيوت حيث يأتي رجال الوالي يطلبون صاحب الدار لان الوالي أمر بنفيه إلى أصقاع نائية ، وذلك لتفوهه كلاما يمس الحكومة. وعلى اثر ذلك تحزن الزوجة وتبكي وبينما تصور القصة خواطر الزوجة ومشاعرها تجاه زوجها المنفي ، إذ بها تنتهي نهاية سريعة ومفتعلة ببيتين نعلم منهما أن الزوجة أصيبت بحمى اختل بها عقلها ثم فارقت الحياة:

وبعد قليل مرّ من نفي زوجها

ألمت بها حمى تهد وتصرع

فجنت بها واختل منها شعورها

زماناً إلى أن جاءها الموت يسرع^(١)

وتتخلل القصص استطرادات وأوصاف طويلة لا مبرر لها إذ ليست لها أية صلة بالقصة. وهي تضعف من اثر القصة في النفوس وتضيع على القارئ فكرتها الرئيسة. فمن ذلك ما نجده في قصة "مقتل ليلى والربيع" فعقب مقتل ليلى أثناء محاولة نفر من الطائشين النيل منها ، ويشكل مقتلها ذروة القصة ، تأتي مجموعة من الأبيات تصور ما يقع عند تشييع جثمانها من بكاء عليها ووصف لمشاعر الأم تجاهها:

حملوا على ظهر المطهم جسمها

ونحوا منازلهم "بذي سعدان"

لما دنوا من حيهم وفشا الذي

قد كان قامت ضجة النوان

فاقمن من أسف عليها ماتما

فتتن فيه مرارة الإنسان

ولطمن وجهها حين من مس الأذى

وشققن جيب الواجد الثكلان

(١) ديوان الزهاوي: ١٠٣.

ونشرون شعراً للرزية صاغرا

وخمشن خذا ذل للحدثان

والأم بين نوائح ونوادر

شمطاء تزفر من احر جان

تخشوا التراب على جوانب رأسها

وتصيح من قلب لها حران

فتقول فيلي بل وويل عشيرتي

للرزاء يا ليلى وللخسران

لهفي عليك فقد تجرعت الردى

ومن الشبيبة أنت في ريمان

لله أنت وما ملكت من النهى

وجمعت من حسن ومن إحسان

عجلت من الترحال يا ليلى وما

قبلت أمك آه من حرمانى

وودت إنني في مكانك للردى

غرض وانك عنه كنت مكاني^(١)

وهكذا لا نلقى في هذه الأبيات شيئاً هما يدخل في بناء القصة
يطور أحداثها ، وإذا حذفت لما اختل بناء القصة ، الأمر الذي ينم
على أن بناء القصة مهلهل.

وثمة استطرادات في القصص تعزها النزعة الغنائية التي تطفئ
على أجزاء منها حيث يغيب عن الشاعر انه ينظم شعراً قصصياً
ينبغي أن يسوده الطابع الموضوعي ، فقصة "على قبر ابنتها" لا
تعدو أن تكون وصفاً لمشاعر أم تجاه ابنتها حية وميتة:

ابنتي زهرتي فيا ربي احفظ

زهرتي من كوارث الأزمان

يا ابنتي انت سلوتي ورجائي

وسراجي في ليلة الأحزان

حلمي انت في منامي وذكرى

حين ادنو من يقظتي في لساني^(٢)

وفي قصص أخرى يقطع الزهاوي سياق الحديث ليقحم نفسه فيه
معلقاً على ما يجري ، أو مبدئياً رأيته فيما يقع ، أو مستخرجاً العبر مما

(١) ديوان الزهاوي: ١٠٦.

(٢) الزهاوي: ٨٧.

يروي ، كما نجد في قصة "طاغية بغداد" حيث يقف السرد فجأة
ويخاطب الشاعر مباشرة بطل القصة ناظم باشا:

أيها المستبد في الأمر أيها

لا تحارب بظلمك الأحرار

إنهم قد أبوا -ومن خيم يابى-

حكم عبد الحميد إذ هو جارا

كيف يرضون أن يعيشوا مع الد

ستور فيهم كما تشاء أسارى

أن شمس الدستور للقوم لاحت

فأضياءت بنورها الأبصارا

أيها المستبد فينا رويدا

فلقد جزت ويحك الأطوارا

احذر الشعب أنه بركان

مطمئن وقد يجيء انفجارا^(١)

ولعل نهايات القصص تشكل ابرز جوانب الضعف في بناء
القصص ، إذ قلما تأتي النهاية طبيعية ومؤثرة تتضافر فرفع عناصر

(١) ديوان الزهاوي: ٨٣ - ٨٤.

القصة الأخرى ، لتجسيد ونقل فكرة القصة الرئيسة إلى القارئ بصورة بليغة ومؤثرة ، فثمة قصص تأتي فيها النهاية مقحمة ومفتعلة لا علاقة لها بموضوع القصة وأحداثها.

مثال على ذلك قصة "سليمى دجلة" التي تصور انتحار جارية شابة لاقت الكثير من عسف واستبداد سيدتها التركية. تعقب واقعة الانتحار عدة أبيات يستخلص فيها الشاعر العبرة من أحداث القصة ، وبينها هذا البيت الفلسفي الذي يعبر عن فلسفة الصيرورة:

ولم تكن الأشياء تبنى وإنما

إلى صورة من صورة تتغير^(١)

واضح هنا أن فكرة البيت مقحمة على القصة ، إذ ليست هناك علاقة ما بينها وبين فكرة القصة وموضوعها. وفي الوقت نفسه تؤدي إلى عكس الغاية التي أرادها من قصته "فيعد أن يشير الزهاوي في نفسك الحفاظ وبيعك فيك الألم من اجل بطل روايته يسليك بأقواله كأنه يقول لك لا تهتم لان الذي يسلي النفس علمها بان بقاء الشيء لا يتيسر والإنسان لا يفنى بل يتحول من صورة إلى صورة"^(٢).

أما الطريقة التي يتبعها الزهاوي في عرض وتقديم الأحداث فهي طريقة السرد المباشر ، اعني أن الشاعر يرويها بنفسه بأسلوب

(١) ديوان الزهاوي: ١٠٠.

(٢) مهدي العبيدي، حقيقة الزهاوي: ١٤٦ - ١٤٧.

مباشر ، ويستنبط منها الدروس والعبر يضعها جاهزة أمام القارئ. وقد يجمع الزهاوي بين طريقتين في القصة الواحدة ، كما فعل في قصة "سلمى المطلقة" حيث تعرض بداية القصة بأسلوب الترجمة الذاتية ، اعني أنها تروي بلسان بطلة القصة ، أما ما بعدها فيعرض بأسلوب السرد المباشر ، كما هو الشأن في سائر القصص^(١).

الشخصيات

اختار الزهاوي أغلب شخصيات قصصه من الطبقات والفئات المروحة والمسحوقة في المجتمع ، وصورها وهي تعاني اشد المعاناة ضرورياً مختلفة من الجور والبؤس والحرمان ، ويسود حياتها المرض وأحياناً الجنون ، وتنتهي إلى نهاية مأساوية. والزهاوي على نحو عام لا يعني برسم شخصياته والكشف عن أبعادها وتسليط الضوء على أعماقها وخفاياها ، وذلك بسبب غلبة طابع الحكاية على القصص ، والحكاية - كما هو معروف - لا تعنى برسم الشخصيات قدر ما تعنى بالأحداث من هنا لا تلقى في القصص شخصيات ذات قسمات دقيقة ومتميزة ، بل شخصيات تكاد تكون أنماطاً ونماذج بشرية تتسم بسجاياء مثالية وصفات عامة ، فهي إما خيرة وأما شريرة. ففي قصة "طاغية بغداد" يقدم الزهاوي بطلة القصة "سارة" بمجموعة من الصفات والأحكام المثالية العامة:

(١) ينظر القصة في الديوان، ج ١، الكلم المنظوم والرباعيات: ١٢٢ - ١٢٥.

بنت قوم لم يدنس العرض فيهم

بقبيح من سراة النصارى

اسمها "سارة" وتلك فتاة

رزقت حينما طبق الأقطارا

جمعت إحساناً وحسناً وعلماً

وحياء وعفة ويسارا

وحنوا على اليتامى وعقلاً

أكبرته جارقاتها إكبارا

تحسب المبصرين أعينها النجل

سكارى وما هم بسكارى^(١)

على أننا نلمح في بعض القصص شخصيات لها ملامح إنسانية تعطيها شيئاً من الفردية مثل بطلة قصة "سليمى ودجلة" التي نلقاها -بعد أن يقع عليها أذى وإجحاف كبير- تعيش قلقاً وحيرة نفسية وتصور القصة ما يدور في نفسها من خواطر وقلق وحيرة نفسية، في هذا الموقف حيث تقف وقد ضاقت بالحياة، حائرة تواجه نفسها:

أهرب من وجه الرزايا إلى الفلا

إلى الغاب أن الغاب لا شك أستر

(١) ديوان الزهاوي: ٨٤.

ولكنني لا اهتدي لسبيله

فهل من دليل لي لدى الله يوجر

وهب أن لي ذاك الدليل وانني

هريت فهل يألو عن البحث جعفر

إذ ظفرت بي عنده يد سيدي

فان زليخا من عذابي تكثر

واحس من اللوذ بالموت انه

على غيره عند الضرورة يؤثر

فان المنايا لا يرجعني إلى

زليخا وان كانت بذلك تامر

أموت اجل إني أموت ففي الردى

نجاتي التي ما زلت فيها افكر^(١)

فالشخصية هنا لا تقدم على الفعل مباشرة ، كما هي حال الشخصيات المسطحة ، بل تفعل ذلك بعد تردد وصراع ، الأمر الذي يعطيها شيئاً من الثراء والفردية.

والزهاوي يعمد في رسم شخصياته إلى الطريقة التحليلية إذ يرسم شخصياته من الخارج ويوضح أفكارها ويحلل عواطفها ويعلق على تصرفاتها بأسلوب مباشر دون أن يدع الشخصية تعبر عن

(١) ديوان الزهاوي: ٩٩.

نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة^(١). لهذا لا يأتي الحوار في القصص -إلا نادراً- أداة ووسيلة للكشف عن الشخصيات ، لان الزهاوي هو الذي يؤدي هذه الوظيفة بنفسه. أعني انه يرسم الشخصية بالسرد والحديث المباشر عنها.

البيئة

لا تعنى القصص على نحو عام بتصوير البيئة التي تجري فيها أحداثها ولا تلتفت في الوقت نفسه إلى إبراز دور البيئة في سلوك الشخصيات وتفسير الحالات النفسية التي نعيشها. من اجل ذلك لا نلقى في القصص بيئة لها خصوصية وقسمات محددة ، بل بيئة تتسم بالعمومية والشمول. لكن وصف الطبيعة يأتي في بعض القصص ليجلو نفوس الشخصيات وكوامنها النفسية. مثال على ذلك قصة "سليمى ودجلة" حيث تأتي الأوصاف الجميلة للطبيعة لتكشف النقاب عما يدور في نفس بطلة القصة "سليمى" من حزن وتجهم ، وذلك لان هذه الأوصاف للطبيعة ترد نقيضاً للحالة النفسية التي تسود سليمى:

سليمى ارتقت في سطحها بعد هجمة

من الناس في الأطراف والليل مقمر

(١) ينظر: محمد يوسف نجم ، فن القصة: ٩٨.

تفكر في الليل الذي ازدان جوه

بما فيه من نجم يغيب ويظهر

واشراق وجه الماء بالبدر لامعاً

عليه من الأنوار ثوب محبر

كان الصبا - ما اوقع النفس بالصبا -

على الماء آلافاً من الماس تنثر

رات كل شيء في الطبيعة غيرها

جَمِلاً به تجلى العيون وتنبهر

ولكنها دون الخليفة كلها

من الوجه يمحي حسننها ويغير^(١)

وفي قصة "إلى فزان" يأتي وصف الطبيعة وسيلة لخلق عوامل
الإثارة والتشويق في القصة حتى يتابعها القارئ بشغف وحماسة.
فالقصة تبدأ بهذه الأبيات التي تجسد صورة حية ومخيفة للطبيعة
حيث يدور حدث القصة:

شتاء وريح في دجى الليل زعزع

يكاد بها سقف المنازل يقلع

(١) ديوان الزهاوي: ٨٩ - ٩٩

ورعد يصم الأذن صوت دويه

ويرق سحاب بالتتابع يلمع

لقد حاربت بعض الطبيعة بعضها

فزال بها الأذى وصال المرفع

سواء بداجي الليل قد ثار غيظها

وارض بما فيها تئن وتجنع^(١)

والجو العام السائد في القصص جو اسود قائم فتكشف فيه
الظلمة طريق الإنسان ، وتجري الأمور فيه على نحو شاذ يقود الإنسان
إلى مصير مؤلم ومأساوي.

الغاية والهدف

لم يرم الزهاوي في قصصه الشعرية إلى أغراض فنية ، بل إلى
تجسيد موقفة تجاه ما كان يجري في مجتمعه وعصره ، والدعوة إلى
أفكار إصلاحية كان يتحمس لها.

فالزهاوي -كما هو معروف- مصلح اجتماعي وشاعر فكرة ، غايته
الأولى والرئيسة أن يأتي في الشعر بأفكار ومعان تصلح الفاسد وتقوم
المعوج وتحارب النقائص والردائل ، حتى أخرج به بعض الباحثين من
حظيرة الشعراء وعدوه عالماً وفيلسوفاً ومصلحاً اجتماعياً.

(١) ديوان الزهاوي: ١٠٠.

تدور قصص الزهاوي على مساوئ ونقائص اجتماعية وسياسية تنبئ عليها الزهاوي وأدانها ، ودعا الحكومة والمجتمع إلى القضاء عليها.

ففي قصة "أسماء" يدين الزهاوي زواج العذارى بالشيخ ، ويدعو إلى قيام الزواج على الحب والتفاهم ، وإلا فانه ينتهي إلى كارثة ، وفي "طاغية بغداد" يندد بطغيان الولاة واستبدادهم وجورهم وفجورهم الذي يدفعهم إلى هتك عفاف العذارى. وفي "أرملة الجندي" يستصرخ ضمير الحكومة حتى تتصف وترعى أرامل الجنود الذين يقضون في الحروب بدلا من تركهن لمصير اسود يجرب عليهن الجوع والفقر والمرض ، تدين قصة "سليمى ودجلة" الحيف العسف الذي يلحقه الأقوياء بالضعفاء لأسباب ومبررات تافهة وتصور "إلى فزان" عواقب نفي الأحرار إلى أصقاع نائية وما يجرب ذلك من كوارث على ذويهم ، أما قصتا "مقتل ليلى والربيع" و"سعاد بعد زوجها فتجسد إن فقدان الأمن في البلاد وما ينجم عنه من ويلات تصيب الأبرياء وتودي بهم.

وهناك قصص لا تتوافر فيها فكرة اجتماعية أو سياسية معينة مثل قصة "الغريب المحتضر" التي تدور على شاب يعيش بعيداً عن أهله ودياره ، يصاب بالسل ويموت وحيداً ، وحين يصل نعيه إلى أهله يبكون عليه ، وتموت زوجته حزناً عليه.

فالقصة تتسم بسمات رومانسية تشيع في الآثار التي تنتمي إلى هذه المدرسة ، فهي تعزل المشكلة عن واقعها فلا ندري لم صار

الشاب بعيداً عن أهله ، وكيف أصابه السل...الخ.

تجسد الفكرة في اغلب القصص الأحداث وسلوك الشخصيات اعني أن (الفكرة الرئيسة للقصّة وغايتها الأساسية وليس الأفكار الثانوية التي يقولها الزهاوي بنفسه مباشرة) تأتي بأسلوب غير مباشر لان القارئ يعرفها ويستنتجها من خلال سير الأحداث وأفعال الشخصيات.

لكن الفكرة في قصص أخرى ، ترد على نحو مباشر ، يقولها الزهاوي بنفسه في نهاية القصّة ، كما نجد في قصته "أرملة الجندي" التي تنتهي بهذا البيت الذي يخاطب الزهاوي أرملة الجندي وهي تمد يدها للسؤال ، ويلخص فكرة القصّة:

أرملة الجندي لا تخجلي فمن

حقوق العلى أن الحكومة تخجل^(١)

اللفة

لعل اهتمام الزهاوي بالفكرة والمعنى في الشعر ، صرفة عن الاهتمام باللغة والعناية بها "لذا قلّ اهتمامه باللغة وتطلب منها أن تكون سهلة يقتنصها كيفما عرضت له ، ولا يقصد منها مقدّة المتربص فيستميل إليه فتأتيه طيعة... فالسهولة صفة واضحة في لغته ، وربما جنحت هذه السهولة إلى المستوى الذي لا يبعدها عن

(١) ديوان الزهاوي: ٩٦.

حديث الناس في مخاطبتهم واجتماعاتهم^(١). وهذا ما نجده في لغة قصصه ، فهي لغة سهلة وواضحة لا تقعر فيها ولا تعقيد. ويديهي أن هذه اللغة السهلة الواضحة تنسجم وطبيعة القصة التي يريدنا القاص أن تصل إلى اكبر عدد من القراء من مختلف المستويات. تبدو للغة في بعض القصص تصويرية تعتمد على الصورة والتشخيص لكن الصورة تأتي لذاتها فلا تحمل جديداً أو شيئاً يمكن أن يغني القصة في تطوير حوادثها أو الكشف عن شخصياتها:

عذراء بارعة الجمال فتية

في وجهها نور الشبيبة يلمع

خد كنوار الربيع مورد

ونواظر دمع وجيد اتلح

ربيت وشبت في حماية أمها

تلهو بمورد الثراء وترفع

حيث الحنان ظلاله ممدودة

حيث الوداد غصونه تتفرع^(٢)

فالصورة هنا المتعلقة ببطلنة قصة "سلمى المطلقة" لا تحمل إلا صفات وأوصافاً عامة عن "سلمى" تصدق على كل امرأة ، فلا

(١) ابراهيم السامرائي: اللغة وشعر الزهاوي ضمن كتاب الزهاوي ، دراسات ونصوص: ٤٣٢.

(٢) ديوان الزهاوي: ج ١ ، الكلم المنظوم والرباعيات: ١٢٣.

تفيد لهذا السبب شيئاً في الكشف عن شخصيتها أو تطوير أحداث
القصة ، والصور بعضها تقليدية مستمدة مما يشيع في الشعر العربية
القديم.

مهفهفة رود كان قوامها

قضيبي من الليمون غص منور

لها نظر كالسيف ماض غرارة

ووجه كمثل الزهراو هو ازهر

تكاد بفرع طال منه غدائر

ثلاث اذا ما اسبلتهن تعثر^(١)

أما الشعر الذي نظمت به القصص فهو على نحو عام شعر
استطاع الزهاوي أن يطوعه لأغراض القصة ، وإن كان فيه شيء من
التكلف والافتعال ، وهو يأتي على الأوزان والبحور التقليدية المعروفة
ويلتزم بوحدة الوزن والقافية ، عدا قصة "على قبر ابنتها" التي
تتنوع فيها القافية ، ويبدو الشعر متأثراً بالقديم ، ولعل من أوجه هذا
التأثر ما نجده في هذا البيت:

فيا موت زران الحياة تعاسة

ويا نفس جودي إن دهرك يبخل^(٢)

(١) ديوان الزهاوي: ٩٧.

(٢) المصدر نفسه: ٩٤.

يذكرنا هذا البيت بيت ابي العلاء المعري المعروف:

فيا موت زران الحياة ذميمة

ويا نفس جدي إن دهرك هازل

أرملة الجندي

ألا إنما هذا الذي لك انقل

له مثلما أرويه أصل مؤصل

قضى أحد الضباط في الحرب نحيبه

وكان إذا دارت رحى الحرب يبسل

وخلف زوجا قلبها ومن حبه

وكان له قلب بها متشغل

من اللاء لم يأتين فاحشة ولا

رمين بما منه العقائل تخجل

نوار كشخص للعفاف مجسم

فان ذكر الناس العفاف تمثل

ترقرق ماء الحسن في وجهها الذي

حكى الزهر في البستان أو هو أجمل

فجل لفقدان الولي مصابها

وباتت تناجي الهم والعين تهمل

وقد كان منها الخد كالورد زاهياً
 فأصبح ذاك الورد بالهم ذابلاً
 ولأزم حمى السل ناعم جسمها
 فأمست على رغم الشبية تنحل
 ويعرق منها الجسم في كل ليلة
 وتنفت أحياناً دماً وهي تسعل
 وانشب في أحشائها الداء ظفيرة
 فظالت به أحشاؤها تتبزل
 سقام بها أعياء الأطباء برؤه
 إذا لم يعنها الله فالأمر مشكل
 أمكروب داء السل هل أنت عارف
 لمن أنت تؤذي أو بمن أنت تنكل
 أرجها فما أبقت إلا حشاشة
 بها حكمها عما قريب سيبتل
 تراف فقد مزقت أحشاء صدرها
 أنت بها حتى الممات موكل
 وفسح لها في العمر وارحم
 فانك إن أرجأتها أنت مفضل

لك الله من مسلوثة حان حينها
 وعما قليل للمقابر ترحل
 وفاجأها فقر فباعته لدفعه
 اثاثاً به قد كانت الدار تجميل
 إلى أن تخلق البيت من كل ما به
 ولم يبق فيه ما يباع وينقل
 تجنبها الأدنى وكل لدائها
 اعرض عنها جارها المتمول
 هنالك أبدى الجوع ناجذة لها
 وزاد بها الداء الذي هو معضل
 فخارت قواها في غضير شبابها
 وحارت فلم تدرك الذي هي تفعل
 كذلك جسم المرء يأكله الطوى
 إذا كان لا يلقى الذي هو يأكل
 فسارت على ريث تؤم محلة
 ترجى بها خيراً لها وتؤمل
 وتزجى لها طفلاً جميلاً إمامها
 كما تستحث الخشف إدماء المفازل

يحور إليها بالبكاء فتنحى
عليه وتسلى قلبه وتقبل
وتمسح عينيه اللتين اذلتا
دموعا على الخدين منه تسلسل
تحاول أم الطفل منع دموعه
ولكنها رغما عن الأم تهطل
خبير بقصد الأم يشكو لها الونى
بعينه الا انه ليس يسأل
تروح إلى دار الحكومة تبتغي
لها راتباً مستأخراً ليس يحصل
ريالان بعد الزوج قد رتبها لها
وذلك نزر ليس بالعيش يكفل
تقول لذي أمر على المال سيدي
إليك بجاء المصطفى أتوسل
انلني بفضل منك حقي فإننا
جياع إذا لم يعط من أين ناكل
فاوسعها شتما ورد مسؤلها
وقال لها موتي طوى لست ابذل

فعادت على يأس لها ملء قلبها
 وقد خنقتها عبيرة تتغلغل
 أمالك أمر المال انك زدتها
 سقاما على سقم اقلبك جندل
 الم تر ان السل انحل جسمها
 وحملها الإعواز ما لا تحمل
 منكدة قد طالبتك بحقها
 فلو كنت تقضيه لها كنت تعدل
 وآبت إلى المأوى وياتت على طوى
 تكابد طول الليل والليل اليل
 وأعوزها زيت تسير مكانها
 به والدجى سجد على الأرض مسبل
 فجر إليها الليل أجناد دجوه
 إذا فر منها جحفل كـرّ جحفل
 تقول ألا مالي أرى الصبح مبطلأ
 وعهدي به في سالف الدهر يعجل
 فيا ليل ما أدري وقد طلّت داجياً
 اعتبي على الأيام أم أنت أطول

ألا ليت أمي لم تلدني أو إنني
 أتتني المنيا قبل أنى أعقل
 برمت بمالي من حياة فإنها
 شقائي وإن الموت منها لأفضل
 حياة امرتها الرزايا كأنما
 يمازجها منهن صاب وحنظل
 وعتبى على الأقدار فهي بما جرت
 به لم تكن - استغفر الله - تعدل
 فيما موت زر إن الحياة تعاسة
 وما نفس جودي إن دهرك يبخل
 وما سفري إن مت ينأى وإنما
 إلى بطنها من ظهرها أتتقل
 على أن بطن الأرض للمرء منزل
 كما أن ظهر الأرض للمرء منزل
 ولم أربين المنزلين تفاوتاً
 سوى أن ذا أعلى وذلك أسفل
 ولا مثل بطن الأرض دار إقامة
 تساوت لنا فيها رؤوس وأرجل

ولسنت على الشكوى أدوم
 حمامي إلا ريمما اتحول
 ولكن روحيي لسماء رقيها
 هنالك من نجم لنجم تجول
 إلى أن تلاقي روح زوجي "صادق"
 فتتصل الروحان والبين يخجل
 فلو أبصرت روحي على البعد روحه
 إذا لمشت روحي إليه تهرول
 تقبل روحي روحه وتشمه
 وتشكو إليه ما بها كان ينزل
 وقولي له ياروح بعدك عيشنا
 تعسر حتى عاد لا يتحمل
 وأصبح من قد كان بالأمس سائلا
 باحوالنا عما بنا ليس يسأل
 نجبننا الأدنى ومن كان صاحباً
 ومن كان يطيرنا ومن كان يجمل
 وخرّي على أقدامه وتذلي
 له إن من يهوى أمراً يتذل

على فهمها بان ابتسام كأنها
تشاهد شخص الزوج فيما تخيل
تراه قريب الأرض في الجو واقفاً
فلا هو يستعلى ولا هو ينزل
همدت يداً نحو الخيال مشيرة
إليه وقالت وهي في الوقت تسعل
بريك انبئني أنك "صادقي"
قد ازدرت أم أنت الخيال الممثل
فإن كنت إياه فقل غير كاتم
لماذا لماذا أنت لا تسترل
أصادق أنت السؤال للنفس فاقترب
وأنت لها أنت الرجاء المؤمل
فإن كان لي ذنب له عفت منزلي
فاني لذاك الذنب بالدمع اغسل
إذا ذكرتك النفس جاشت صباية
وفار عليها من غرامك مرجل
تبدل مني كل شيء عهدته
ولكنما حبيك لا يتبدل

فهل أنت في حبي كما كنت سابقاً

وقلبك كالقلب الذي كنت تحمل

إذا كنت عني أنت وحدك راضياً

فكل صعوبات الحياة تسهل

هلم إلى جبي فاني مريضة

لحمى بها اوصال جسمي تزلزل

وسارع واحضر لي طبيباً مداوياً

كما كنت قبلاً إن تشكيت تفعل

ولكنني أخطأت فيما طلبته

ذهولاً ومن قاسى الحوادث يذهل

فاني لا ابغي سواك مداوياً

فأنت طبيبى والشفاء المؤمل

اقم عندنا لا ترحلن فإن تقم

فكل نحوسات الزمان ترحل

نعيش كما كنا نعيش بغبطة

ونمرح في ثوب السلام ونرفل

فحينئذ لا حادث يستفزنا

ولا أحد بيني وبينك يفصل

وغاب فقالت آه بل أنت ميت
ولكنما روحي عليك ستقبل
وحانت لصوب الطفل منها التفاتة
فقالت وفياض من الدمع مهمل
ولكن صبي من يقوم بأمره
إذا زارني حتفي الذي أتعجل
أترك من بعدي صغيري "أحمدا"
وحيداً بلا حام به يتكفل
وأحمد ربحاني فإن أبتعد فمن
يشمه بعدي ومن ذا يقبل
أنسيت تكاليف الحياة التي لوت
جناحي على طفل كاحمد تثقل
وأغمي من جوع على الطفل أحمد
فصاحت اغث ربي عليك المعول
أطلت عليها عند ذلك جارة
لتعلم من في ظلمة الليل يعول
ونادت من الباكي الذي يزعج الكرى
وذيل الدجى الضال على الأرض مدل

أجابت بصوت راجف متقطع
 وقال أنا ياهذه أنا "سنبل"
 "جعادة" إن ابني تغيب نفسه
 من الجوع أن الجوع يلي يقتل
 جعادة إن ابني الوحيد هو الذي
 به في ليالي وحدتي اتعلل
 جعادة إن الأمر جد فادركي
 وللجار حق واجب ليس يفضل
 فجاءت إليها بالسراج ونبهت
 قوى الطفل حتى عاد يرنو ويعقل
 غذته بما جاءت به من مقرها
 فنام وياتت أمه تعلمل
 وتذرف عيناها الدموع وقلبها
 تظل به الأحزان تعلو وتسفل
 إلى الصبح حتى بان فانطلقت إلى
 محل به أهل المبرة تنزل
 عليها ثياب رثة وملاءة
 كاحشائها في كل حين تبزل

تكف كف دمعاً بالبنان وكلما

مشت خطوة أو خطوتين تمهل

نمد يميننا للسؤال ضعيفة

وتخجل منهم حينما تسأل

الرملة الجندي لا تخجلي فمن

حقوق العلى إن الحكومة تخجل

قصة أرملة الجندي :

تعد هذه القصص أهم قصص الزهاوي وأفضلها فكرة وأحداثاً ،
فهي صورة صادقة وحية عن مصير امرأة وطفلها بعد أن قضى
زوجها الضابط نحيبه في الحرب.
يرمي الزهاوي في مستهل القصة أن يشعر القارئ بأن قصته
واقعية فيقول:

ألا إنما هذا الذي إليك انقل

له مثلما أرويه اصل مؤصل^(١)

تتوالى أحداث القصة سريعة ، فالزوجة بعد فقدان زوجها في
الحرب يسيطر عليها هم شديد لأنها كانت تحبة حباً عظيماً ،
ويصيبها من جراء ذلك السل ويفتك بجسمها الفض فتكاً مريعاً ،

(١) ديوان الزهاوي: ٩٢.

ثم يحل في ساحتها الفقر الذي يضطرها إلى بيع أثاث بيتها ،
وتتخلى عنها القريب والبعيد ويبدأ صراعها مع الجوع ، وعندما
تذهب إلى دار الحكومة طالبة راتب زوجها تفاجأ بأنه ريان فقط ،
فتتوسل إلى المسؤولين أن يرأفوا بحالها وحال طفلها اليتيم ، لكنها
تقابل بالإعراض والمسبة ، وتمضي الأمور من سيء إلى أسوأ فتفكر
في الانتحار ، لكنها ترى أن وحيدها سوف يبقى بلا حام فيزيد
وضعه سوءاً . وفي النهاية تقرر أن تمد يدها للتسول حتى لا يفتك
الجوع بصغيرها.

إن موضوع القصة حيوي وفكرتها بناءة وإنسانية تتمثل في
استصراخ ضمير الحكومة والمجتمع ودعوتهما إلى رعاية أرامل وأيتام
الجنود الذين تودي بهم الحروب وترد في السرد فوق ذلك ، صور
قصصية تجسد بدقة ما يريد أن يقوله الشاعر:

هنالك أبدى الجوع ناجده لها

وزاد بها الداء الذي هو معضل

فخارت قواها في غضير شبابها

وحارت فلم تدبر الذي هي تفعل

كذلك جسم المرء يأكله الطوى

إذا كان لا يلقي الذي هو يأكل^(١)

(١) ديوان الزهاوي: ٩٣.

وثمة مواقف وصور مؤثرة تعتمد على التكرار ، تترك في القارئ أثراً عميقاً وتسهم في الوقت نفسه في إبراز وبلورة فكرة القصة الرئيسة. فعندما يؤثر الجوع في الطفل ويغمر عليه ، تستغيث الأم بالجيران فتستجيب لها امرأة تدعى "جعادة" إذ تستفهم ما يجري في بيت جارتها فتجيبها الأم قائلة:

"جعادة" إن ابني تغيب نفسه

من الجوع إن الجوع يلي يقتل

جعادة إن ابني الوحيد هو الذي

به لي ليالي وحدتي اتعلل

جعادة إن الأمر جد فادركي

وللجار حق واجب ليس يغفل^(١)

وعلى الرغم من توافر الأحداث والمواقف المؤثرة في هذه القصص ، لا يوفق الزهاوي في التنسيق بينها حتى تتابع مناسبة وترتبط معها على نحو منطقي ولا يتخللها حشو واستطراء. والزهاوي -شأنه في أغلب قصصه- يقحم نفسه في القصة ، فيدخل في السرد معلقاً على ما يجري أو مستخلصاً العبرة ، فعندما يغلظ مسؤول المال القول للزوجة حين ترجوه أن ينظر في حالها ، يقطع الزهاوي سباق السرد ويشرع في مخاطبته قائلاً:

(١) ديوان الزهاوي: ٩٦.

امالك امر المال إنك زدتها

سقاما على سقم اقلبك جندل

الم تر ان السل انحل جسمها

وحملها الأعواز مالا تحمل

منكدة قد طالبتك بحقها

فلو كنت تقضيه لها كنت تعدل^(١)

وفي الوقت نفسه يفرض الزهراوي آراءه وما يحول في ذهنه فرضاً على شخصياته فيجعلها تفكر أو تنطق بما لا يتفق ومستواها ، أولاً يتفق مع الموقف الذي تكون فيه الشخصية ، مثال على ذلك هذا الحوار الفردي "حوار مع النفس" الذي يدور في نفس الزوجة وهي تفكر في الانتحار والموت:

ومينا سفري إن مت ينأى وإنما

إلى بطنها من ظهرها أتنقل

على أن بطن الأرض للمرء منزل

كما أن ظهر الأرض للمرء منزل

ولم أربين المنزلين تفاوتاً

سوى أن ذا أعلى وذلك أسفل^(٢)

(١) ديوان الزهراوي: ٩٣.

(٢) المصدر نفسه: ٩٤.

فهو يعقل أن يفكر الإنسان على هذا النحو ويفلسف الأمور وهو يريد أن يختار الموت وقد تجمعت في ساحته المصائب والشدائد؟

خاتمة

كان الزهاوي رائداً في نظم القصة الشعرية في الأدب العربي الحديث فقد نظم مجموعة من القصص الاجتماعية في مطلع القرن ، جسد فيها ما كان يجري في مجتمعه وموقفه منه.

تنم قصص الزهاوي منمى رومانسياً إذ يغلب عليها جو قائم وحزين ، وتحتل فيها المصائب حيزاً كبيراً ، وتنتهي بالموت والفواجع ، لكن النقد السياسي والاجتماعي الذي تتضمنه يشكل فيها معلماً واقعياً فالقصص لا ترجع أسباب الويلات والشرور التي تحل في ساحة الإنسان إلى قوى غيبية ومجهولة كالقدر والزمان والدهر ، بل إلى قوى دنيوية معلومة كالأنظمة السياسية والاجتماعية السائدة في البلاد ، فجذور المصائب كالفقر والجور تعزوها القصص إلى النظام السياسي في العراق في مطلع القرن.

وتتوافر في القصص مقومات القصة المعروفة كالحدث والشخصيات والفكرة ، لكن من جهة أخرى ، تبرز فيها عيوب فنية أهمها وجود تفاصيل واستطرادات لا ضرورة لها ، وتدخل الشاعر في السرد ، وقلة العناية برسم الشخصيات ، وافتقارها إلى البراعة والتسلسل المنطقي في قص الأحداث وربط بعضها ببعض.

يقول عز الدين إسماعيل عن العلاقة بين الشعر والقصة "لا بد

أن يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية فليس يكفي إذن أن يحسن الشاعر نظم الكلام فينظم لنا قصة كان من الممكن أن يسردها علينا نثراً ، وليس يكفي كذلك أن يتقن حبك القصة ثم يصوغها في أي مستوى من مستويات التعبير. لا بد إذن أن يجعلني الشاعر في كل لحظة ، وفي كل كلمة ، أحس بالشعر ، وفي الوقت نفسه أحس بالقصة. وإضافة الشعر إلى القصة ليس مجرد زينة وليس مجرد إثبات للمقدرة على نظم الكلام ، وإنما تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحى المؤثر ، وتستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية ، فهي بنية متفاعلة يستفيد كل شق فيها من الشق الآخر وينعكس عليه في الوقت نفسه^(١) واضح أن هذا لا ينطبق على قصص الزهاوي ، فهو لم يستطع أن يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية فظل الشعر في اغلب القصص مجرد زينة أو حلبة لم يثرها الا في حدود ضيقة. على إننا لا نستطيع أن نلغي هذه القصص بحجة هذه العيوب السائدة فيها كما فعل بعض الباحثين^(٢).

ونحن لا نستطيع أن نقوم هذه القصص تقوياً موضوعياً ، إلا إذا أخذنا بنظر الاعتبار الحقبة الزمنية التي ظهرت فيها ، ومستوى

(١) الشعر العربي المعاصر: ٣٠١.

(٢) ملهم مهدي العبيدي: حقيقة الزهاوي.

خصائص القصة العربية آنذاك ، أن هذه العيوب التي نراها في القصص كانت معروفة في القصة العربية النثرية في مطلع القرن ، وظلت فيها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، وليس من الطبيعي أن تكون بواكير الأعمال الأدبية ناضجة وخالية من السلبات. من اجل ذلك نذهب إلى القول بان للزهاوي الفضل في إدخال هذا اللون الشعري إلى الشعر العربي الحديث وربطة بالواقع ، ولئن كانت في عمله سلبات ، فإنما هي سلبات البواكير والبدايات كما أن "هذا اللون الشعري عند الزهاوي ذو قيمة اجتماعية تستطيع أن تتقصى منه ما شغل زمانه وبعض الأحداث التي عاصرها وترى فيه التفاتات إنسانية صادقة"^(١).

(١) ناصر الحاني: محاضرات عن الزهاوي: ٤٥.

المصادر

١. انس داود: رواد التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الجيل - القاهرة - ١٩٧٥.
٢. تشارلتن: فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٥.
٣. جميل صدقي الزهاوي: ديوان جميل صدقي الزهاوي، ج١، الكلم المنظوم والرباعيات، عني بنشره وترتيبه محمد يوسف نجم، مكتبة مصر، دت: ديوان جميل صدقي الزهاوي، ط٢، دار العودة، بيروت - ١٩٧٩.
٤. عبدالحميد الرشودي: الزهاوي دراسات ونصوص، دار مكتبة الحياة، بيروت - ١٩٦٦.
٥. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة - دار الثقافة، ط٣، بيروت - ١٩٧٢.
٦. محمد يوسف نجم: فن القصيدة، ط٣، بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٩.
٧. مهدي العبيدي: حقيقة الزهاوي، مطبعة الرشيد، بغداد، ١٩٤٧.
٨. ناصر الحانتي: محاضرات عن الزهاوي، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٤.

السرد في شعر الرصافي

في بحث سابق لي^(٥). درست القصة في شعر الزهاوي ، وعددته رائد القصة الشعرية في الأدب العراقي الحديث. وفي هذا البحث أرمي إلى إتمام هذا الموضوع فادرس القصة في شعر معروف الرصافي الذي بدأ ينظم القصة الشعرية في المدة نفسها التي ظهرت فيها قصص الزهاوي الشعرية ، فديوان الزهاوي الذي ضم قصصه طبع في عام ١٩٠٨ ، على حين طبع ديوان الرصافي الذي ضم قصصه في عام ١٩١٠.

وفي الوقت نفسه يلوح شبه واضح بين موضوعات قصص الشاعرين وسماتها الفنية ، وهو ما يحدوني إلى القول بأن الرصافي ربما تأثر بقصص الزهاوي ، إلى جانب تأثره بقصص المنفلوطي النثرية ، وتأثره ببعض الشعراء الأتراك مثل نامق كمال ، وقد ترجم له الرصافي رواية (الرؤيا) وطبعها في عام ١٩٠٩^(١). أي أن من بين

♦ القصة في شعر الزهاوي: مجلة آداب اليرموك ، العدد الاول ، ١٩٩٠ : ٩٥٨١.

(١) محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه:

العوامل التي دفعت الرصافي إلى نظم القصة الشعرية إطلاعه على قصص الزهاوي والمنفلوطي والقصص التي كان يقرأها في التركية التي كان يجيدها والقصص الأوربية المترجمة. زد على ذلك حب الشاعر للاطلاع ، فالمعروف عن الرصافي انه ((لم يهدف إلى أن يكون شاعراً وإنما كان قد هيأ نفسه ليكون مصلحاً اجتماعياً ، واتخذ من الشعر أداة لذلك الإصلاح ونشره بين الناس))^(١). والقصة - بلا شك - خير أداة لتحقيق هذه الغاية.

وعلى الرغم من وضوح هذا الموضوع في شعر الرصافي وأهميته ، لم يعنَ به الباحثون في عشرات الكتب والمقالات التي كتبوها عن الرصافي ، فبعض الباحثون فطن إلى هذه القصص وأشار إليها إشارات سريعة ، وبعضهم حُصّ مضامينها ، وآخرون لن يتطرقوا إليها قط.

يُعد عبد القادر المغربي أول من تنبه على قصص الرصافي فقال في المقدمة التي كتبها للديوان ((وللرصافة طائفة من القصائد ضمنها قصصاً ، يخیل إلى سماعها أنها واقعية لا خيالية كقصيدة (الفقر والسقام) و(المطلقة) و(اليتيم في العيد) وغيرها))^(٢). لكن المغربي من جانب آخر لم يعد هذه القصائد من الشعر القصصي ، وذلك لأن الشعر القصصي عنده هو الشعر الملحمي حسب ، فقال:

(١) جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث: ٥٩.

(٢) مقدمة ديوان الرصافي: ع.

"على أن قصص الرصافي هذه ليست مما ينطبق عليه اسم (الشعر القصصي) كآلياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسي ، إذ أنهم اشتروا فيه أن يكون قصيدة مقصّدة لا تقل أبياتها عن بضعة الاف بيت ، وان يتغنّى فيها بسرد أساطير الأمة في فجر حياتها ووصف حروبها وبطولة أبطالها ومزجاً كل ذلك بأخبار آلهتها..."^(١).

ومن الباحثين الذين أشاروا إلى القصص ولخصّوا مضامينها الدكتور داود سلام الذي عدّ "القصة في شعر الرصافي أهم باب من أبواب شعره فقد ترك لنا أوصافاً مختلفة لجوانب عديدة في المجتمع العراقي.. أن أول قصة له (أم اليتيم) عن أم أرمنية مسيحية قتل زوجها في عصيان المسيحيين ضد الترك..."^(٢). وعدّ من القصص قصائد ليست قصصية مثل (السجن في بغداد)^(٣).

ومن الباحثين من افرد مبحثاً للقصة الشعرية عند الرصافي ولكنه لم يثبت فيه إلا ما قاله المغزي وداود سلام^(٤). أما الدكتور صالح جواد طعمة فقد لخصّ قصتين للرصافي هما (المطلقة) و(اليتيم في العيد)^(٥). وذهب باحثون إلى أن القصة الشعرية تمثل

(١) مقدمة ديوان الرصافي: ع - ف.

(٢) تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين: ٩٢.

(٣) نفسه: ٩٢.

(٤) ينظر: محمد عبد المنعم خضاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه: ١٣٨ - ١٣٩.

(٥) القصة عند الرصافي، مجلة الجزيرة الموصلية، ع ٣: ١٩٤٨/٢/١.

احد مجالات التجديد عند الرصافي^(١).

نصل من كل ذلك إلى أن قصص الرصافي لم تنل حظها من الدراسة والتقييم. من هنا كان هذا البحث الذي عني بتحليل هذه القصص وتبيان خصائصها الفنية وتقويمها تقويماً موضوعياً. وقد بدأت بتحليل اتجاهات القصص فدراسة مقدمتها وبنائها ، وكيف رسم الشاعر شخصوص قصصه ، بعد ذلك تناولت العلاقة بين القصص والشعر الذي نظمت به ، وأخيراً حللت إحدى هذه القصص.

أما القصص فهي(أم اليتيم ص٣٦) و(المطلقة ص٥٤) و(اليتيم في العيد ص٥٨) و(الفقر والسقام ص٦٤) و(الأرملة المرضعة ص٢٠٦) و(هولاكو والمستعصم ص٣٧٠) و(أبو دلالة والمستقبل ص٣٧٦)

وهناك قصائد تمتلك ملامح قصصية هي (الصديق المضاع ص١٢٢) و(اليتيم المخدوع ص١٥٨) و(من ويلات الحرب ص٢١٣) و(ابن جبران ص٣٣٦) و(المهجورة ص٣٥٣).

اتجاهات القصص

يغلب على قصص الرصافي الاتجاه الاجتماعي فهي تجسيد لمشكلات وقضايا اجتماعية كمشكلة الفقر والمرض والطلاق والفتن

(١) قاسم الخطاط وآخرون: معروف الرصافي شاعر العرب الكبير: ٢٤٣.

والحروب ، أن ما يلفت نظرنا في هذه القصص عنايتها بكل ما له صلة بالبؤس والحرمان. لقد دفع حب الشاعر الناس وتعشقه للخير إلى ذكر مظاهر البؤس والفاقة والإكثار من وصفها في شعره وحث الناس على محاربتها^(١).

فموضوع قصة (المطلقة) هو الطلاق التعسفي القائم على أسباب واعتبارات تافهة غير معقولة ، فنجيب يطلق زوجته الجميلة والعفيفة على الرغم من الحب القوي الذي يربط بينهما تنفيذاً لقسم أقسم به لبعض أصدقائه الذين أثاروا غضبه بمسألة عليها خلاف ، ويفتي بالطلاق ويعدّه طلاقاً بائناً بعض المتشردين ، ويظل الزوجات في حسرة وألم دون أن يستطيعا فعل شيء. أما موضوع (اليتيم في العيد) فيتمثل في البؤس والحرمان اللذين يسببهما الجور والظغيان ، فالشاعر يلقي في صبيحة عيد صبيّاً تلوح عليه إمارات البؤس فيتبعه إلى حيث يسكن وهناك يعرف قصته فهو يتيم يتولى أمره خاله ، لكن الخال سرعان ما يزج به في السجن بسبب حقد رئيس الشرطة عليه ، وهو بريء لأن العدل مفقود.

وأما موضوع قصة (أم اليتيم) فهو المآسي والويلات التي تخلفها الفتن في المجتمع ، ففي ليلة يسمع الشاعر أنات امرأة فيصل في الصباح إلى بيتها ليرى امرأة وابنها يتبادلان البكاء بسبب الجوع والحرمان ، ويسألها الشاعر عن مصابها فيعرف أن زوجها قضى في

(١) جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث: ٥٨.

فتنة طائفية ، الأمر الذي جعلها وإبنا ينتهيان إلى هذا المصير.
وبين قصص الرصافي قصتان تاريخيتان هما (هولاكو والمستعصم)
و(أبو دلامة والمستقبل) تقومان على أحداث تاريخية تدور على
شخصيات معروفة ، من أجل الدعوة إلى أفكار معينة.

فالقصة الأولى تسجل مصرع الخليفة العباسي والمستعصم بالله
على يد التتر بسبب ضعف الخليفة وسوء تدبيره وخيانة وزيره ابن
العلقمي الذي يعين هولاكو على دخول بغداد وأصابها بويلات
وجروح لا تزال بغداد - كما يقول الرصافي - تعانيها ، وكأن
الشاعر يربطه بين الماضي والحاضر يحذر من المصير نفسه لبغداد ،
لوجود العوامل نفسها التي أدت إلى وقوع الكارثة في الماضي:

وقد أئخنت بغداد من بعد قتله

جروح بوار جاء بالحجج الشهب

وما إندملت تلك الجروح وإنما

ببغداد منها اليوم ندب على ندب^(١)

أمّا القصة الثانية (أبو دلامة والمستقبل) فتصور الشاعر أبا دلامة
وهو يدعو إلى السلم ويستهجّن الحرب ، وغاية الشاعر فيها إدانة
الحروب

والقصص على نحو عام قصص واقعية وهادفة تحمل أفكاراً
إصلاحية تتعلق بقضايا ومشكلات اجتماعية وسياسية. وهي تغزو

(١) ديوان الرصافي: ٣٧٥.

أسباب هذه المشكلات إلى قوى دنيوية معلومة كالمجتمع والنظام السياسي وعلى نقيض الاتجاه الرومانسي الذي يعزو أسباب المشكلات إلى قوى غيبية كالدهر والقدر والزمان. لكن عيب هذه الأفتكار هو ورودها في أغلب القصص في أسلوب تقرير مباشر يسيء إلى جماليات القصة. مثال ذلك ما نراه في خاتمة قصة (المطلقة):

ألا قل في الطلاق توقعيـه

بما في الشرع ليس له وجوب

فلو تم في ديانتكم فلووا

يضيف ببعضه الشرع الرحيب

أراد الله تسليراً وانتم

من التفسير عندكم ضرور^(١)

ومثل ذلك ما نقرؤه في خاتمة قصة (اليتيم في العيد):

نهوضاً إلى العز الصراح بفرحي

تخرم راحها الطفلة وتركع

ألا فاكذبوا صك النهوض إلى العلى

فإنني على موتي به توقع^(٢)

(١) ديوان الرصافي: ٥٧.

(٢) المصدر نفسه: ٦٣.

عقدة القصة وبنائها

تغيب العقدة في بعض قصص الرصافي حيث لا يكون ثمة حدث نام ، فالقصة لا تعدو أن تكون لقاء بين الشاعر وشخصية تعاني مشكلة ، يتبادل معها الشاعر الحوار ، وتنتهي القصة دون أن يحدث شيء ذو بال ، كما هو شأن قصص (الصادق المضاع) و(ابن جبران) و(المهجورة) ، أو تكون القصة خلاصة لحادثة شهدها الشاعر أو خبر سمع به ، كما هو شأن قصة (اليتيم المخدوع).

على أن هناك قصصاً تقوم على عقدة ، فتبدأ بحدث ينمو ويتطور حتى يصل النهاية مثل قصص (الفقر والسقام) و(اليتيم في العيد) و(أبو دلامة والمستقبل) لكن سير الحدث وتطوره لا يتم على نحو طبيعي سليم ، وذلك لكثرة ما يرد في القصة من حشو واستطراد وتفصيل ومواعظ يقدمها الشاعر بنفسه ، وهو ما يجعل بناء القصص ضعيفاً يفتقر إلى التماسك والإحكام. فقصة (اليتيم في العيد) تبدأ بمقدمة طويلة يتحدث فيها الشاعر عن صباح العيد والتناقضات التي ترى فيه من مظاهر الفرح عند الأغنياء ومظاهر الحزن والبؤس عند الفقراء.

اطلّ صباح العيد في الشرق يسمع

ضجيجاً به الأفراح تمضي وترجع

صباح به تبدى المسرة شمسها

وليس لها إلا التوهم مطلع

صباح به يختال بالوشي ذو الفنى
 ويعوز ذا الأعوام طمر مرقع
 صباح به يكسو الفتى وليده
 ثياباً لها يبكي اليتيم المضيع
 صباح به تغدو الحلائل بالطي
 وترفض من عين الأرامل ادمع
 ألا ليت يوم العيد لا كان أنه
 يجدد للمحزون حزناً فيجزع
 يرينا سروراً بين حزن وإنما
 به الحزن جدّ والسرور تصنع
 فمن يؤساء الناس في يوم عيدهم
 نحوس بها وجه المسرة أسفح
 قد أبيض وجه العيد لكن يؤسهم

رمى نلتا سوداً به فهو أبقع^(١)

ثم يسترسل الشاعر في وصف الشمس في خمسة أبيات على
 نحو لا مبرر له ، بعدها يصف المكان الذي يقع فيه الحدث حيث
 يلفت نظر الشاعر ، بين الجمع ، صبي بائس يثير عطفه ، فيصل إلى

(١) ديوان الرصافي: ٥٨.

الحي الذي يسكن فيه حيث يلقي عجزاً يسألها عن الصبي فتطلعه على أمره كيف مات أبوه وتكفله خاله ، غير أن رئيس الشرطة يعتقل خال الصبي وهو بريء ، فيترك الصبي وأمه وحيدين لا معيل لهما. ويخيل إلى القاريء هنا - بعد أن تجلّى أمر الصبي - أن القصة قد انتهت لان العقدة حلت لكن القاريء يفاجأ بمقطع جديد يتكون من احد عشر بيتاً يتحدث فيه الشاعر عن عودته إلى مياعده عند صحبه الذين تركهم ، ونقاشه معهم فيما رأى والدروس والعبر التي خرج بها من ذلك^(١).

أن هذه الأبيات ((لا تصلح أن تكون خاتمة لهذه القصة ، وكان حرياً أن تنسلخ منها لتكون قصيدة ذات عنوان مستقل))^(٢).

لعل أهم ما يسيء إلى بناء القصص تدخل الشاعر الذي غالباً ما يقطع سياق القصص سارداً حكماً ومواعظ تجمد حدث القصة وتجعل الشعر أقرب إلى الشعر الغنائي والتعليمي منه إلى الشعر القصصي. في قصة (من ويلات الحرب) يلقي الشاعر في الطريق امرأة من ضحايا الحرب ، فيصفها ويحاورها ، وفجأة يقف الحدث ، لأن الشاعر راح يسرد المواعظ والحكم التي تذكرنا بمواعظ المنفلوطي في (نظراته) و(عبراته):

فرحت من عجبي منها ومن جزعي

أبكي لها بين ترجيع وتسبيح

(١) ديوان الرصافي: ٦٣.

(٢) جلال الحنفي: الرصافي في اوجه وحضيضه: ٩١/١.

من ليس يبيكه من أبناء جلدته
 بكاؤهم فهو من جنس التماسيح
 ولا يقوم بعبء المجد مضطاعاً
 من لا يقوم إلى إنهاض مفدوح
 وما السعادة في الدنيا بحاصلة
 إلا باسعاد أطلاح مرازيج
 أن المروءة شيء لا تناوشه
 إلا سواعد أجواد مساميح^(١)

الشخصيات

يلاحظ على شخصيات قصص الرصافي أن عددها لا يتجاوز في
 الغالب اثنين أو ثلاثاً ، والشاعر نفسه يكون في معظمها إحدى
 شخصياتها. والشخصيات يختارها الرصافي عادة في القصص
 الاجتماعية من الفقراء والمحرومين كالعمال والنساء الأرامل
 والمطلقات والأطفال اليتامى. أما في القصص التاريخية فيختارها من
 الملوك والأمراء والشعراء.

لكن الرصافي لا يعنى - شأنه شأن أغلب شعراء القصة
 الشعرية - برسم شخصياته إذ لا يعطينا إلا نثراً وأوصافاً مثالية

(١) ديوان الرصافي: ٢١٤.

عامة لا تبدو الشخصية من خلالها شخصية حية متميزة لها خصوصيتها ، وإنما تبدو مسطحة أو إنموزجاً بشرياً عاماً. وهذه الأوصاف أغلبها يتعلق بالبعد الشكلي للشخصية وليس البعد النفسي. في قصة (المطلقة) نجد الشاعر يصف بطلة القصة في تسعة أبيات ، لكننا من خلالها لا نعرف شيئاً ذا بال عن هذه المرأة:

بدت كالشمس يحضنها الغروب

فتاة راع نضرتها الشحوب

منزهة من الفحشاء خود

من الخفريات أنسة عروب

نوارتستعبد بها المعالي

وتبلى دون عفتها العيوب

صفا ماء الشباب بوجنتيها

فحامت حول رونقه القلوب

ولكن الشوائب أدركته

فعاد وصفوه كقدر مشوب

ذوى منها الجمال الفضّي وجدا

وكاد يحف ناعمه الرطيب^(١)

(١) ديوان الرصافي: ٥٤.

على أن الرصافي في بعض قصصه يسعى إلى رسم سلوك الشخصية بوضوح ملقياً الضوء على الدافع الذي يقف وراء سلوكها ، كما فعل في قصة (هولاكو والمستعصم) حيث عزا خيانة ابن العلقمي إلى فتنه حدثت في الكرخ سببت قتلاً ونهباً للطائفة التي ينتمي إليها^(١).

والشاعر في رسمه لشخصياته يستخدم الطريقة التحليلية ، إذ يتولى الشاعر بنفسه تحديد ملامح الشخصية وصفاتها. لكن الشاعر يدع الشخصية أحياناً لتعبر عن نفسها بسلوكها وحوارها ، غير أن هذا الحوار يأتي متكلفاً ثقیلاً ينمّ على أن الشاعر هو الذي ينطق بالحوار وليس الشخصية. ففي قصة (المطلقة) تلقى البطلة بعد انفصالها عن زوجها الذي كانت تحبه وبجها تتحدث مخاطبة زوجها بهذا الحوار المصطنع:

لئن فارقتني وصددت عني

فقلبي لا يفارقه الوجيب

وما أدماء ترتع حول روض

ويرتع خلفها رشاً ريب

فما نفتت إليه الجيد حتى

تخطفه بازمتيه ذيب

(١) ديوان الرصافي: ٢٧٢.

فراحت من تحرقها عليه
 بداء مالها فيه طبيب
 تشم الأرض تطلب منه ريحاً
 وتنحب والبغام هو النحب
 وتمزق في الفلاة لغير وجه
 واونة لصصرعه تشوب
 باجزع من فؤادي يوم قالوا
 برغم منك فارق الحبيب^(١)
 ويجيبها الزوج بحوار أكثر ثقلاً وتصنعاً:
 خذي من نول لنتجن شعاعاً
 به للعين تنكشف الغيوب
 والقيه بصدري وانظريني
 ترى قلبي الجريح به ندوب^(٢)

القصة والشعر

من شروط القصة الشعرية أن تتوازن فيها العناصر الشعرية
 والقصصية. بحيث نحس في كل كلمة بالشعر وفي الوقت نفسه نحس

(١) ديوان الرصافي: ٥٦.

(٢) المصدر نفسه: ٥٧.

بالقصة ، وأن تستفيد فيها القصة من الشعر التعبير الموحى المؤثر ،
ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية.^(١)

صحيح أن مثل هذا التوازن وتبادل الفائدة بين الشعر والقصة
ليس يسيراً على الشاعر تحقيقه في القصة الشعرية ، لكن يظل
الشاعر مطالباً بتحقيق قدر من ذلك حتى تكون القصة الشعرية
متقنة ومحققة الغاية التي تكتب من أجلها.

والرصافي على نحو عام لا يوفق إلى تحقيق ذلك في قصصه
الشعرية حيث يختل التوازن بين الشعر والقصة ، وفي الوقت نفسه
يغيب هنا التعبير الموحى والتفصيلات المثيرة الحية. إن الرصافي
يعنى بأحداث التأثير في النفوس عن طريق موسيقى الشعر والتكرار
وبعض الصور الحية ، لكن هذا التأثير سرعان ما يضيع وسط
التفاصيل غير الضرورية التي تزخر بها القصص ، ومواعظه التي
يقدمها هنا وهناك ، والقوافي المصطنعة والثقيلة التي يلتزم لها. فمما
يشترطه النقاد هنا أن يقص الشاعر القصة ((دون أن يجعلها واضحة
مفصلة كالقصة النثرية ، بل يعتمد فيها على قوة الإيماء والتلميح
حتى يرتفع العمل إلى المستوى الشعري))^(٢). فالشاعر على سبيل
المثال يستهل قصة (الأرملة المرضعة) بيتين يصف فيهما البطلة
وصفاً وصفاً مؤثراً نتعرف بوساطته طبيعة الشخصية ووصفها:

(١) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر: ٣٠١.

(٢) احمد امين: النقد الادبي: ٩٧.

لقيتها ليتني ما كنت ألقاها

تمشي وقد أثقل الإملاق ممشاها

اثوابها رثة والرجل حافية

والدمع تذرفه في الخد عيناها^(١)

ولكن الشاعر بعد ذلك يخوض في سرد تفاصيل لا تفيد القصة ،
وفي الوقت نفسه تقضي على إيجاء الشعر وجماله:

كرّ الجديدين قد ابلى عباؤها

فانشقت أسفلها وإنشقت أعلاها

وفرق الدهرويل الدهر معزها

حتى بدا من شقوق الثوب جنبها

تمشي باطمارها والبرد يلبسها

كأنه عقرب شالت زباناها

حتى غدا جسمها بالبرد مرتجفا

كالحصن في الريح اصطكت ثناياها^(٢)

ولا يكتفي الشاعر بذلك ، وإنما يمضي شارحاً مغزى القصة
للقارئ ، ولو أن هذا المغزى - كما يقول الشاعر نفسه - مفهوم:

(١) ديوان الرصافي: ٢٠٦.

(٢) المصدر نفسه: ٢٠٦ - ٢٠٧.

هذي حكاية حال جئت أذكرها

وليس يخفى على الأحرار مغزاها

أولى الأنام بعطف الناس أرملة

وأشرف الناس من في الحال واساها^(١)

والحق أن قصص الرصافي تزخر في بعض مواقفها بصور متنوعة تجعل لغة القصة لغة تصويرية موحية ، لكن شغف الشاعر بالتفصيلات والتزامه بقيود القافية ، وجريه وراء الألفاظ الغريبة غير المألوفة يسيء إلى هذه الطاقة التصويرية ويضعف من جمالها. مثال على ذلك ما نقرؤه في قصة (من ويلات الحرب):

تلفعت بدريس من تخرقه

تخال طرته بعض التقاريح

هكم ترى العين خرقا غير مرتفع

في جانبيه وفتقاً غير منصوح

تمشي إنخزالا بعبء الفقر مثقلة

كظالم في الطريق الوعر مكسوح^(٢)

وفي الوقت نفسه يتوسل الرصافي بأسلوب التكرار لتوفير الإيقاع وإستثارة الحزن ، كما نجد في قصة (اليتيم المخلوع):

(١) ديوان الرصافي: ٢٠٨.

(٢) المصدر نفسه: ٢١٣ - ٢١٤.

قضى والليل معتكربهم

ولا أهل لديه ولا حميم

قضى في غير موطنه قتيلاً

تمج دم الحياء به الكلوم

قضى من غير بانكية وباك

ومن يبكي إذا قتل اليتيم

قضى غض الشبيبة وهو عفاً

مطهرة مآزره كريم^(١)

قصة (الفقر والسقام)

اخترنا هذه القصة لتحليلها هنا لأنها أطول قصص الرصافي وأكملها سرداً وعقدة وحواراً وشخصاً.

تدور القصة على بشير العامل وأخته العانس التي يعيلها. يصاب بشير بداء المفاصل ثم داء القلب ، الأمر الذي يعطله عن العمل ، فيعيش وأخته في عذاب وفقر حتى يقضي نحبه وبعد سنتين تلحق به أخته.

القصة رومانسية يغلب عليها جو قائم حزين ، وشخصياتها اثنان من الفقراء الطيبين يقع عليهما جور المجتمع فيسقطان صريعي الفقر

(١) ديوان الرصافي: ١٥٨.

والمرض. وهي تتوسل بوسائل مختلفة لاستثارة الحزن لدى القارئ ودفعه إلى التعاطف مع البطلين وذرف الدموع عليهما. من هنا تبدو شديدة الشبه بالقصص الرومانسية المعروفة ، ولاسيما قصص مصطفى لطفي المنفلوطي.

أما ما يخص جانب السرد في القصة ، فالرصافي ينوع في أسلوب السرد حتى يبعد الرتابة منه ويضفي عليه شيئاً من الحيوية ، فالقصة تبدأ بموقف يبدو فيه البطل وهو يئنّ ويشكو بسبب المرض الذي أبتلي به ، ويدعو ربه بالرحمة والفرج ، وفي أثناء ذلك يتكلم على مصيبتة ، وقد نحى الشاعر نفسه عن السرد على نحو يبدو كأن القصة لجأت إلى أسلوب الترجمة الذاتية في السرد:

وجع في مفاصلي دقّ عظمي ودهاني ولم يرقّ لعدمي
عاقني عن تكسبي قوت يومي ربّ فارحم فقري بصحة جسمي
إن فقــــــــــــــــــــــــري اشدّ من أوصابي^(١)

لكن الشاعر بعد ذلك يستخدم أسلوب (الفلاش باك) حيث يرجع إلى ماضي بشير قبل أن يداهمه المرض ، ملقياً الضوء على مهنته ، التي جرّت عليه الإرهاق والمرض:

رجل معسر يسمى بشيراً كان يسعى طول النهار أجيراً
كاسباً قوته زهيداً يسيراً ما لكافي المعاش قلباً شكوراً

(١) ديوان الرصافي: ٩٥.

راجياً في المعاد حسن المآب

عال اختا حكته خلقا نزيه عانسا جاوز الزواج سنيها

لزممت بيت أمها وأبيها مع أخيها تعيش عند أخيها

مثله في طعامه والشراب .. (١)

وتتضمن القصة في الوقت نفسه أحداثاً نامية ومتطورة ، وهي في نموها وتطورها تخضع لأسباب منطقية واضحة تجعل القارئ يقتنع بها ويحس فيها بعنصر (الممكن). كما نلقى في القصة عناية بالجو الذي تجري فيه الأحداث. والقصة بأحداثها وشخصياتها وجوهاً تهدف إلى تجسيد قضية اجتماعية تتعلق بالتفاوت الطبقي إذ يدعو الشاعر الموسرين إلى الانتباه على المعدمين وإنصافهم. والفكرة هذه يقولها الشاعر بنفسه في ختام القصة كما يفعل في سائر القصص:

أيها الأغنياء كم قد ظلمتم نعم الله حيث ما أن رحمتهم

سهر البائسون جوعاً ونمتم بهناء من بعد ما قد طعمتم

من طعام متنوع وشراب .. (٢)

وما يسيء إلى القصة - شأنها شأن القصص الأخرى - ورود تفصيلات لا مبرر لها ، مما يصيبها بالترهل ، وجعلها تبدو كأنها قصة نثرية.

(١) ديوان الرصافي: ٩٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٠٢.

خاتمة

على الرغم من الضعف البادي على بعض عناصر هذه القصص ، وهذا شيء طبيعي فيها إذا أخذنا بنظر الاعتبار الزمن الذي ظهرت فيه ، وفق الرصافي إلى تصوير جوانب مهمة من المجتمع العراقي في الربع الأول من هذا القرن. وفي الوقت نفسه استطاعت هذه القصص أن تحقق تواصلاً بينها وبين القراء الذين اقبلوا على قراءتها وحفظها ، وأحدثت فيهم تأثيراً عميقاً. ولعل ذلك عائد إلى رومانسية بإبرازها وتأكيدا جوانب وزوايا قائمة من المجتمع ، يخيم عليها البؤس والمرض والموت. وأسلوبها العاطفي الذي يستثير الحزن. وواقعية لأنها تعزو - في بعضها - أسباب الجور والبؤس إلى قوى دنيوية كالنظام السياسي الظالم ، وتدفع القارئ إلى السخط على هذه الأوضاع الاجتماعية الشاذة ، ومن ثم تغييرها حتى تكون طبيعية.

لكن التفصيلات غير الضرورية والمواظ التي يأتي بها الشاعر هنا وهناك تشكل ملمحاً سلبياً يسيء إلى جماليات القصص ، ويضعف من التأثير الذي يهدف إليه الأثر الأدبي والفني. ومهما يكن من أمر ، فإن قصص الرصافي الشعرية تظل محتفظة بمكانة متميزة في تاريخ الشعر العراقي الحديث.

المصادر والمراجع

١. احمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٦٧.
٢. جلال الحنفي: الرصافي في أوجه وحضيضه، ج١، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٣.
٣. جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث، دار صادر، بيروت، ١٩٧٠.
٤. داود سلام: تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٩.
٥. صالح جواد الطعمة: القصة عند الرصافي، مجلة الجزيرة الموسوية، العدد الثالث في ١٩٤٨/٣/١.
٦. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: دار العودة - دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٢.
٧. فائق مصطفى: القصة في شعر الزهاوي، مجلة آداب اليرموك الأردنية، العدد الأول - ١٩٩٠.
٨. قاسم الخطاط وآخرون: معروف الرصافي شاعر العرب الكبير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
٩. محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، د.ت.
١٠. معروف الرصافي: ديوان الرصافي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط٦، ١٩٥٩.

الفصل الثالث

**مقالات ودراسات
في الأدب السردي ونقده**

الموروث الشعبي في ذلك النهر الغريب

تتميز قصص "ذلك النهر الغريب" للقاص نجمان ياسين بتصويرها عالم الأطفال وما يزخر به من براءة وتلقائية ودهشة وحركة من أجل اكتشاف مجاهيل الواقع ، وتتخذ أبطالها من الأطفال والصبية لتجسد أحلامهم وتطلعاتهم ومغامراتهم عبر واقع تسوده القسوة ويتحكم التفاوت الطبقي في علاقاته الاجتماعية ومن هنا كان طبيعياً أن تتجلى في هذه القصص أجواء وقيم وحكايات وأساطير الموروث الشعبي لان الموروث الشعبي جزء لا يتجزأ من عالم الأطفال ، فالخيال الخصب والأجواء الساحرة والتفسير الأسطوري للواقع وسيادة الحلم ، كل هذه العناصر للموروث الشعبي تسحر الأطفال وتشدهم إليه.والقاص نفسه يشير إلى هذه الحقيقة في مقدمة المجموعة حيث يشير إلى أن: "ثمة محاولة في هذه القصص تستهدف العودة إلى البراءة الأولى ، إلى ينبوع الأول ، محاولة تسعى من اجل تقييد المعالم الأثرية والقيم الشعبية والفولكلورية التي بدأت بفعل هجوم المدنية التي تجهز وبخشونة على معطيات

مهمة ندخل في تركيب الشخصية الوطنية والقومية".

ويتجلى الموروث الشعبي بصورة واضحة في أربع قصص هي "جوار قصر شاهق" و"المنارة" و"ملكة المعجزات" و"الطائر ياصديقي". وفيما يأتي محاولة لدراسة هذه القصص وتحديد دور الموروث الشعبي فيها والكيفية التي وظف بها هذا الموروث في القصص.

في قصة "جوار قصر شاهق" نلقى حبيبين يقفان أمام باب قصر شاهق يحلمان باقتحامه لمعرفة خفاياه والوصول إلى سطحه. ووسيلتهما لتحقيق هذا الحلم صداقتهما لابنة صاحب القصر "وفاء" تبدأ القصة والصبيان ينتظران أمام القصر مجيء وفاء حتى تدخلهما إلى القصر، ويطول انتظارهما بلا جدوى إذ لا يلوح لوفاء أثر وأثناء ذلك تتعرف مشاعرهما وأحلامهما العذبة، وأخيراً تخضر الخادمة لتخبرهما بأن "وفاء" لن تراهما بعد الآن بناء على أمر سيدة القصر التي عدت حضورهما إلى القصر ذنباً لا يغتفر لأنهما لصان وتهدد بإحضار الشرطة لحبسهما. خلال انتظار الصغيرين الطويل يتذكران - وهنا يبدأ دور الموروث الشعبي - أساطير العجائز عن القصر. يتذكر الصبي الأول "فكر الأول ... تقول عجائز الحارة أن القصر قديم قدم الزمن وأسنه يعود لملك من الملوك القدامى للجن. أقفل عليهم الخضر "عليه السلام" طوقاً محكماً وجعلهم سجناء في أعماق أرض القصر في غرف من حديد يلحسون جدرانها بألسنتهم الحادة ويريدون الخلاص واختراق هذه الجدران.

وتخالف عجوز أخرى هذا الخبر وتقول أن الخضر سجن الجن الكفار ، أما الأبرار فقد أطلق سراحهم ليضيفوا على القصر نوراً بهيجاً وتفسر الضوء الساطع المنبثق عن المرمر بأرجائه إلى هذه الكائنات المخلوقة من نار ونور ، وتكاد تقسم أنها سمعت ذات عيد وهي تحضر لأخذ "لحم الضحية" من أهل القصر صلاتهم وتسايحهم^(١))). أما الثاني فيتذكر: "وفكر الثاني كانت أمه الراحلة موقنة أن الملائكة تسكن القصر وتطير في أرجائه ببهائها النوراني وتصطفق أجنحتها الرهيفة الباهرة الألوان في رفيف مناسب هادئ ورشيق ناشرة الطمأنينة ومائلة كل زوايا القصر بآيات الذكر الحكيم وتراتيل الشكر والرحمة كانت أمه تقول أن الملائكة مخلوقات شفافة كالهواء لا يبصرها إلا المؤمن العابد وأنها تحرس القصر وتغدق على أهله الرزق الوفير"^(٢).

إن هذه الأساطير عن القصر تأتي في القصة لتلقي مزيداً من الغموض والرغبة على القصر. إنها تضيفي على القصر جواً من الأسرار والألغاز وذلك حتى يكون لحلم الصغيرين في اقتحام القصر واكتشاف كهنة ما يبرره. إن الموروث الشعبي يرتبط هنا بحلم الصبيين الذي هو محور القصة ، ويدعوهم إلى الحركة والمغامرة من أجل اكتشاف المجهول وخوض تجارب فيها سحر وجرأة ورهبة

(١) ذلك النهر الغريب ، نجمان ياسين: ١٧.

(٢) المصدر نفسه: ١٧.

يضاف إلى هذا أن الموروث الشعبي يأتي في القصة ليلقي الضوء على شخصيتي بطلي القصة ويصور أعماقهما حتى يكون سلوكهما في القصة مبرراً وواضحاً.

لكننا من جهة أخرى نرى بطلي القصة يحسان ويفكران بصورة تتناقض مع هذه السمات التي ترسمها القصة لهما ، مثال ذلك "وأحسا بوحشة كبيرة وبأنهما ينتظران شيئاً لن يأتي في رأسيهما الم وحقد ممض وأنكفا على نفسيهما التي اوحت لهما أنهما يعانيان من خذلان وإهمال يجعلهما ملقيين في هذا العراء الغريب عليهما من البرد والزمهرير والريح والأمطار الهائلة ووحشة القصر ورهبة الخفية"^(١). إن هذه المشاعر والأفكار تذكرنا بمشاعر وأفكار الشخصيات الوجودية وهي تبدو غريبة وشاذة لدى شخصيات تسري في أعماقها المأثورات الشعبية المحلية ولاشك أن هذا ناجم عن تدخل القاص وفرض أفكاره على شخوص قصصه.

ويقوم محور قصة "المنارة" على مغامرة يقوم بها ثلاثة صبيان من اجل الوصول إلى سطح منارة وسط ظروف صعبة اثنان منهم من الفقراء والآخر من الأثرياء وعندما تبدأ المغامرة ويتراجع الصبي الثري ، في حين يواصل الصبيان الفقيران الصعود حتى يصلوا إلى السطح حيث الأضواء ومنظر البيوت الفقيرة الجميلة والطيور المحلقة في الفضاء.

(١) ذلك النهر الغريب، نجمان ياسين: ١٥ - ١٦.

هنا يتضح دور الموروث الشعبي بصورة أوضح ، إذ يبدو عنصراً بارزاً في تكوين الشخصية ويصبح دافعاً مهماً يحرك الشخصية نحو الحركة وخوض المغامرة. أن ما سمعه الصغار من أساطير عن المغامرة هو الذي أغراهم بالقيام بهذه المغامرة.

وتتجلى في القصة الموروثات الشعبية عن العيد ، تلك الموروثات التي ترى العيد كائناً حياً يعيش في مكان ما وينتقل هنا وهناك ويقطع الطرقات الشاسعة وتراه رجلاً طيباً يحب الأولاد ويتحمل مشاق الطريق من أجلهم^(١). وكذلك يظهر فيها من ذلك ما يتعلق بالطيور إذ يعد قتل الطيور خطيئة^(٢).

ويتسرب أحياناً الموروث الشعبي إلى لغة القصة: "كانت الحيرة كائناً خرافياً يهبط عليهم ، يطوق نفوسهم وتمتد مخالبه في قلوبهم الوجلة الراحفة بالخوف"^(٣).

لكن القاص يقحم نفسه هنا أيضاً على سياق القصة ، إذ يتحدث بأسلوب تقريرى عن دور الموروثات الشعبية في حياة شخصيات القصة وكأنه يرى أن القارئ لا يستطيع أن يتوصل بنفسه إلى هذه الحقيقة من خلال تطور الحدث وسلوك الشخصيات "الشقوق الواسعة الممتدة كجراح عميقة في جسد المنارة من الداخل والتي تثير أحاسيس مبهمه غامضة تختلط بالخرافة وأساطير

(١) ذلك النهر الغريب ، نجمان ياسين: ٤٤.

(٢) المصدر نفسه: ٤٦.

(٣) المصدر نفسه: ٤٩.

النساء عن المنارة تلك الأساطير التي تشكلت راسخة في رؤوس الصبية وتحولت لديهم إلى واقع قائم شراسة متماسكة ، واقع يغذي فضولهم في اقتحامه وخوفهم منه في ذات الوقت"^(١).

أما قصة "ملكة المعجزات" فتجسد بعض المأثورات الشعبية التي يؤمن بها بسطاء الناس.

وترد في القصة حكاية أخرى من الحكايات التي يشيعها بين الناس أصحاب الثروة والامتياز في عصور الإقطاع والتحكم الأجنبي لينحدروا بها الجماهير ويجعلوها ترضى عن بؤسها وحرمانها وتحتقر مباهج الدنيا ، وذلك لكي يبعدوا هؤلاء عن الثورة والمطالبة بحقوقها الاجتماعية والإنسانية.

وأما قصة "الطائر يا صديقي" فتجعل الموروث الشعبي عنصراً أساسياً في بنائها وهي تدور على حبيبين يصطادان الطيور ، أحدهما ينجح دائماً في إصابة الهدف في حين أن صديقه يخفق ويظن أن الأول ينجح لأن أمه سحرت له فأصبح محظوظاً ، ولا يعرف أن السبب يعود إلى عوامل موضوعية وواقعية. إن القصة تدور على مسألة الحظ تلك المسألة التي تشيع في المأثورات الشعبية حيث يبدو الحظ قوة خفية تتدخل في حياة الإنسان وسعادته كما تقف وراء شقائه وبؤسه. ويبدو الإنسان أمام هذه القوة دمية تلعب بها مثلما تشاء فلا إرادة للإنسان إزاءها ولا حيلة ومهما يأت من جهد فلن

(١) ذلك النهر الغريب ، نجمان ياسين: ٤٩.

يتمكن من الإفلات من تأثيرها على حياته. يروي احد الصبين حكاية "عين كبرت" التي تجسد مسألة الحظ ، وكيف يكون الإنسان محظوظاً في الحياة والحكاية مفادها "أن الأميرات المسمورات يخرجن من كهوفهن الموغلة في أعماق النهر في ليالي الصيف وعندما يكون القمر في منتصف السماء يكشفن عن أجسادهن البلورية ويحللن شعورهن التي تشبه لمعة الذهب ، ويبدو أن الاستحمام في البركة بمرافقة الرقص والغناء الذي يجعل صخور جرف النهر تتصدع طرباً... ومحظوظ من يراهن وأكثر حظاً من يمسك بواحدة منهن... يقولون أن بعض أثرياء المدينة قد امسكوا بأكثر من واحدة منهن... إن الأميرة المسمورة تحب بني ادم بعد أن تذوق طعمه..."^(١).

هنا تكمن نظرة إلى الواقع تقوم على تفسير معطيات الواقع بالخط ، وتربط الحظ بالقوى الغريبة وتفسر الفوارق الطبقيّة تفسيراً غيبياً عماداً الحظ والمصادفة ومن المعروف أن هذه النظرة تسود في مآثوراتنا الشعبية التي تكونت وسط ظروف اجتماعية وسياسية قاهرة جعلت الإنسان يهرب من واقعه ويلجأ إلى الحلم والتخيل ويؤمن بالمصادفة والحظ.

والقصة - كما هو واضح- تتخذ هنا موقفاً نقدياً من المآثور الشعبي ، إذ تنظر إلى الحظ نظرة واقعية وترجح النجاح والإخفاق

(١) ذلك النهر الغريب، نجمان ياسين: ١٠٢ - ١٠٣.

في الحياة إلى أسباب وعوامل موضوعية وبعد فقد جاءت مجموعة
"ذلك النهر الغريب" حافلة بالموثوث الشعبي الذي وظف في
بعضها توظيفاً فنياً أضفى عليها سمات متميزة.

رواية عراقية جديدة في الشكل والمحتوى

صدرت عن دار الشؤون الثقافية العامة رواية فاتح عبد السلام "عندما يسخن ظهر الحوت" بعد أن فازت بالجائزة الأولى للمسابقة التي أجرتها الدار في عام ١٩٩٢ - ١٩٩٣.

يلفت نظر القارئ في الرواية شكلها المتميز وموضوعها غير التقليدي والغموض الذي يلف أجواءها وشخصياتها ورؤيتها الخاصة ، فضلاً عن حوارها الزاخر بالإشارات الثقافية المتنوعة التي تجعل القارئ المثقف يتابع قراءتها بشغف وحماسة.

تدور وقائع الرواية في القرن الحادي والعشرين وبطلها وهو راويها الرئيس عالم يبحث في الطب النفسي في بلاد آشور وصديقه عالم في الكيمياء الذرية ، يعمل الاثنان بدأب وحماسة من اجل إثبات نظرية خاصة عن الزمن ومصير الحياة والبشرية في المستقبل ، ومن أهم وقائع الرواية سقوط البطل في نفق ترابي عند أعتاب السور الآشوري في يوم شديد العواصف والانهيارات الأرضية حيث تفتح له كوة في جدار سميك لم يفكر احد في اختراقه من قبل ، فكان

أن اتصل بالزمن الآشوري القديم لقد تراءت له امرأة آشورية رمته
برمح أصاب كتفه إن الحيطان والسقوف في الأراضي الآشورية -
كما تقول نظرية الكيمياوي- كانت مبطنة بمواد مستخلصة من
شجر البلوط بنسب يدخل الماء في تكوينها محيرة كيمياوياً لم
يعمدها العلم الحديث لقد تكونت تلك المواد حاجزاً عظيماً أمام
الإشعاعات المتسربة من الخارج ، والحيز الهوائي داخل تلك الغرف
المبطنة يساعد على نمو الخلية نمواً يحافظ على المادة الحياتية من هنا
يصبح الماء هو المكان الذي ستلجأ إليه البشرية عندما تجذب الأرض
وتتهدد الحياة بالإشعاعات أي عندما يسخن ظهر الحوت فنظرية
اللجوء إلى باطن الأرض هي البديل المستقبلي للاحتماء بالمياه
وصنع العوازل البلوطية الهائلة.

يتوزع السرد في الرواية على أربعة عشر فصلاً يأتي الفصل
الثالث عشر أخطرها لان الروائي يكشف فيه عن أهم أسرار الرواية
وأفكارها وحتى يبعد الروائي الرتبة عن السرد ، يلجأ إلى عدة
وسائل أهمها اختلاف الراوي فاغلب الفصول يرويها عالم النفس
وفصول أخرى يرويها الكيمياوي واستعمال أسلوب المونتاج
السينمي في تقطيع الأحداث والمزج بين الماضي والحاضر والمستقبل
والاعتماد على الوصف والحوار والرسائل والتداعي والأحلام إن
كل ذلك يخلق في السرد حيوية ونشاطاً.

إن بطلي الرواية عالم النفس والكيمياوي شخصيتان عميقتان
وطريفتان وتلتقيان في جوانب عديدة حتى يمكن أن نقول أنهما

شخصية واحدة ، فالأول ينتبه إلى المكونات غير المرئية في الأشياء الأمر الذي يدفعه إلى التعلق بعلوم النفس البشرية ويصير كائناً زمنياً على حد التعبير الشيخ منحوتاً من ماضي المستقبل ومستقبل الماضي تتسرب إليه شحنة زمنية عالية ويكون شاهداً على الانصهارات والتغيرات الكونية ويكتسب كيانه ديمومة زمنية مطاوعة أمام انكسارات الاتي من زمن الناس المنظور ، أما الثاني فهو كائن متواصل الجذور ضارب في أبعاد لا احد يعرفها ، كائن قادم من سراب الطفولة فيه خوف وفزع من مجهول لا يعرفه يراوده دائماً في أحلامه مؤمن بالثنائيات المتضادة والثنائيات المؤتلفة.

تدور الرواية على عدة قضايا مثل قضية الزمن والعلاقة بين الجسد والروح والصراع الحضاري بين الشرق والغرب ومستقبل البشرية والحياة كن الرواية توقف إلى الجمع بينهما.

وفي الوقت نفسه تلوح في الرواية خلفية ثقافية عريضة تتمثل في إشارات ثقافية متنوعة تأتي في السرد والحوار ، وهذه الإشارات الثقافية يأتي أغلبها متوافقاً مع طبيعة الشخصيات ومنسجماً مع طبيعة المواقف والإشارات اقتباسات من آراء وأقوال فلاسفة وأدباء وفنانين وأبطال آثار أدبية معروفة وفي الرواية آثار تبدو في مواقف عديدة تسربت إليها من روايات الصراع الحضاري بين الشرق والغرب مثل "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح و"قنديل أم هاشم" ليحيى حقي و"عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم ، فضلاً عن روايات الخيال العلمي الغربية مثل روايات جورج اويل

وهسكي وييلز أما لغة الرواية لغة قصصية صافية تعبر بسهولة ويسر
عن وقائع الرواية وشخصياتها ومنطقاتها وتزخر بصورة شاعرية
معبرة ذات إحياءات وظلال ثرّة ، وتأتي فيها مصطلحات علمية
وفلسفية لا تبدو غريبة في عالم الرواية.
تحية إلى الروائي فاتح عبد السلام ودعوة إلى القراء لقراءة
الرواية.

علي جواد طاهر والقصة العراقية

قال الدكتور عمر الطالب ، وهو يناقش رسالة جامعية في جامعة الموصل يوم ١٢/٧/١٩٩٨ ، رداً على كلامي أن الأدب القصصي يقصد به عند بعض الباحثين القصة القصيرة ، كما هو شأن كتاب أستاذنا الكبير المرحوم عبي جواد الطاهر "في القصص العراقي المعاصر" ، قال أن عنوان كتاب الطاهر غير دقيق والطاهر غير متخصص في القصة العراقية. ولم استطع لضيق المجال أن أرد على هذه المطالعة وقتذاك ، لكنني افعل ذلك الآن.

الدكتور الطاهر - كما يعرف الجميع - رائد النقد القصصي في العراق ، لا بالمعنى التاريخي للريادة ، لأن بدايات النقد القصصي عُرِفَت عن محمود احمد السيد رائد القصة العراقية الحديثة في الثلاثينات ، وفي الوقت نفسه ، مارس النقد القصصي أكاديميون أمثال الدكتور جميل سعيد وعبد القادر حسن أمين ، وأدباء مثل جعفر الخليلي ، وإنما اقصد بالريادة هنا المتابعة الدائمة والشغف الكبير والحماسة والحرص ، وإصدار كم هائل من المقالات والأبحاث والكتب عن القصة العراقية ، والعناية بالقصة وتدريسها في الجامعة

منذ الخمسينيات ، فالطاهر -حسب علمي- هو أول أكاديمي عني بالأدب القصصي ودرسه في بغداد ضمن محاضرات النقد الأدبي ، واعتراف بالقصة جنساً أدبياً بعد أن كان الميدان للشعر وحده. ويحضرني هنا ما حدث في أول محاضرة في النقد الأدبي التقيناه فيها في كلية الآداب بجامعة بغداد في الستينيات ، إذ وجد عندي اهتمامات قصصية ، فطلب إلي أن اذكر ثلاث قصص عراقية لا يعرفها بقية الطلبة ، فأجبت "نشيد الأرض" و"مجرمون طيبون" و"الوجه الآخر" ثم سألت الطلبة ان يذكروا مؤلفي هذه القصص لكنهم ظلوا ساكتين لأنهم لم يسمعوها بهذه القصص من قبل.

من بواكير دراسات الطاهر في القصة ، دراسته الطويلة والعميقة "في القصة القصيرة" المنشورة في عام ١٩٥٧ ، وقد ظلت زمناً مرجعاً للباحثين في نظرية القصة القصيرة وتاريخها ، وجاء في نهايتها كلام على القصة العراقية إذ حدد عيوبها وأشار إلى أصوات متميزة فيها "وعالج العراقيون القصة ، وولعوا بالقصيرة منها ، وكان لهم بين الحين والحين شيء يقرأ ، ولكنه بداية البداية والمؤسف في هذا الباب هو أن الذين زاولوا هذا الضرب -على كثرتهم- لم يبدأوه كما يجب ، أو بمعنى أدق لم ينهوه كما يجب ، ذلك أنهم بين مراهق مغرور ما أسرع ما يتهاوى ، وشيخ جامد لم تواته المطاوعة الفنية ، و"مصلح صغير" يحمل هذا المخلوق الضعيف مالا يطيق من نظريات وأراء غريبة.... وبين مقلدين أعجبوا بهذا أو ذاك من أساليب كتاب الغرب فراحوا يذيبون شخصياتهم وهم يسخون وبدأ

آخرون بداية حسنة ثم غيروا رأيهم في اللون الفكري الذي يجب أن يعرفوا به..." (مقالات ، مطبعة اتحاد الأدباء العراقيين ، بغداد ، ١٩٦٢ ، ٥٨).

ثم نشر مقالة "أريد أن أكون قصاصاً" عام ١٩٥٨ ، نصح فيها من يريد أن يكون قصاصاً ، ان يقرأ قصصاً عالمية "أسألك هل قرأت قصصاً عالمية ثبت نجاحها على مر الزمن واختلاف الشعوب؟ قصصاً أبدعتها عبقریات مرت الأيام وبقیت... وقد جاءك خبر دستوفشكي وبالزاك وستندال ودكنز وغيرهم وغيرهم..." (مقالات ، ٢٠).

وفي عام ١٩٦١ ، عني الطاهر بالقصة ترجمة إذ ترجم مجموعة من القصص الفرنسية سمّاها "الابن وسبع قصص أخرى".

اخذ الطاهر يكتب دراسات نقدية عن الجديد والمهم في القصة العراقية بعد ثورة ١٤ تموز عام ١٩٥٨ ، وقد جمع هذه الدراسات في كتابه (في القصص العراقي المعاصر) الصادر في عام ١٩٦٧ ، واهم هذه الدراسات دراسته عن مجموعة فؤاد التكرلي "الوجه الآخر" وما قاله عنها "إن مجموعة "الوجه الآخر" خطوة مهمة في تاريخ القصة العراقية ومشرقة في فنّها..." (في القصص العراقي المعاصر ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ٣٥).

بعد ذلك عاد الطاهر إلى بدايات القصة العراقية فوجد أنها تتمثل نحو جلبي في قصص محمود احمد السيد ، فاصدر كتابه "محمود احمد السيد ، فاصدر كتابه "محمود احمد السيد رائد القصة الحديثة في العراق" عام ١٩٦٩ ، وبعد سنوات اصدر

"الأعمال القصصية الكاملة لمحمود احمد السيد" بالاشتراك مع الدكتور عبد الإله احمد عام ١٩٨٧ وهكذا درس الطاهر ما يتعلق بالريادة التاريخية للقصة العراقية ، أما الريادة الفنية للقصة العراقية فقد تناولها في كتابين ، صدر الأول (في الريادة الفنية للقصص العراقي "أشياء تافهة" لنزار سليم) عام ١٩٩٠ ، والثاني عن "نشيد الأرض" لعبد الملك نوري عام ١٩٩٢.

دأب الطاهر في السبعينيات والثمانينيات على متابعة ما يصدر من قصص وروايات عراقية وعربية بالتعريف والنقد في الصحف والمجلات العراقية والعربية جمع قسماً منها كتاب "من حديث القصة والمسرحية" عام ١٩٨٧ ، وفي كتاب "مسرحيات وروايات عراقية في مآل التقدير النقدي" عام ١٩٩٣.

يقول القاص والروائي مهدي عيسى الصقر عن علاقة الطاهر بالقصة "كتب الطاهر عن القصة العراقية في كتبه النقدية ومقالاته ، أكثر مما كتب عن أي جنس أدبي آخر ، وأرخ كتاباً لمحمود احمد السيد ، واعد وقدم كتباً عن عبد الحق فاضل وذوي النون أيوب وجعفر الخليلي ، وعن النهضة الفنية في القصة القصيرة في الخمسينيات وتابع مراحل تطورها بعد ذلك جيلاً بعد جيل ، واخذ بيد العديد من كتابها ، ورعاهم وقاد خطاهم حتى أصبحت لها أسماء تذكر ، وظل بعد ذلك يتابع ما يكتبون بالحب نفسه..." (مجلة الأعلام ، العدد ١-٤ ، ١٩٩٧ ، ١١٠). والحق أن الطاهر عشق القصة العراقية عشقاً غريباً ، وأحبها حباً صادقاً ، فتابع كل ما

يخصها قارئاً وناقداً لكل ما يصدر فيها ، موجهاً كتابها ، ساعياً إلى الأخذ بأيديهم ليرتقوا بنتائجهم القصصية ، كم كان يتهيج عندما يقرأ قصة صدرت حديثاً فيها جديد ، إبداع غير مألوف. نخلص من كل ذلك إلى أن الطاهر مارس ، وبكل جدية وإخلاص ، وعلى نحو متواصل ، كل الأنشطة المتعلقة بالقصة العراقية حتى صار واحداً من ابرز أعلام النقد القصصي من العراق ، إذ كتب عن الريادة التاريخية والفنية للقصة العراقية ، وكتب نقداً عن أعمال أغلب كتابها ، وتناول بالبحث قضاياها ومشكلاتها ، وشخص العقبات التي تحول دون تقدمها ، فضلاً عن انه تعرف وصادق جمهرة كبيرة من قصاصينا.

وبعد فلا ادري كيف لا يكون الطاهر ، بعد هذا كله ، متخصصاً في القصة العراقية؟ أيكون التخصص فقط بكتابة رسالة ماجستير أو دكتوراه ، كلها نقولات واقتباسات ، وأحياناً نقولات من غير إشارات إلى مصادرها!!! انه لرأي عجيب وغريب.

عبد المحسن طه بدر إنساناً وناقداً

يا أصدقاء

لشد ما أخشى نهاية الطريق

وشد ما أخشى تحية المساء

"إلى اللقاء"

اليمة "إلى اللقاء" و "أصبحوا على خير"

وكل الفاظ الوداع مرّة

والموت مرّة

وكل شي يسرق الإنسان من إنسان...

مثلت في ذهني قصيدة احمد عبد المعطي حجازي وأنا اقرأ في
صحفنا المحلية نعي أستاذي الناقد الدكتور عبد المحسن طه بدر
أستاذ الأدب العربي الحديث في كلية الآداب بجامعة القاهرة. لقد
هزني الخبر وملأ كياني ألماً وحزناً ، فلم يكن الراحل إنساناً عادياً ،
وإنما كان شخصية متميزة ، بكل ما تعنيه هذه الكلمة ، في الخلق
والعلم والمواقف.

فعلى الصعيد الإنساني كان عبد المحسن -رحمه الله- إنساناً
فاضلاً حقاً. أقول هذا دون مجاملة أو مبالغة ، فقد كان مثلاً
وأ نموذجاً للأخلاق السامية والالتزام الفكري والأخلاقي ، متمسكاً
بالحق والصدق ، لا يجامل فيهما ولا يخشى لومة لائم مهما كان
الظرف ، ثابتاً على المبدأ لا يحيد عنه أبداً ، عفيفاً زاهداً في المال
والجاه والأضواء ، فكم من مرة عرضت عليه اعارات للتدريس في
الجامعات العربية والأجنبية ، لكنه رفضها ، ولم يترك جامعته ،
حسب علمي ، إلا مرة واحدة عندما قبل ، لأسباب قومية ،
التدريس في جامعة بيروت العربية.

وعلى الرغم من أن راتب الوظيفة كان مورد رزقه الوحيد في
الحياة ، خص جزءاً منه للمنظمات الفلسطينية. وجزءاً آخر للطلبة
الفقراء في كلية الآداب جامعة القاهرة.

من مواقفه الإنسانية والنبيلة التي ما زلت اذكرها باعتزاز ، ما
حدث معي في عام ١٩٧٧ عندما كنت احضر رسالة الدكتوراه
بإشرافه ، فقد جئته يوماً في الكلية لأستشير في أمر يخص رسالتي ،
فإذا بي أرى السيدة جيهان السادات جالسة معه وهما يتناقشان ،
فما كان مني إلا الانسحاب ، لكن أستاذي -رحمه الله- نهض
من مكانه - وراح يناديني: فقال يا فايق. لم رجعت ولم تدخل. ثم
عرفني عليها وطلب إلي أن أناقشها فيما يخص سياسة الحكومة
المصرية آنذاك.

كما اذكر باعتزاز بالغ أيضاً موقفه في أعقاب زيارة أنور السادات

للأرض المحتلة ، وقد صار وضع الطلبة العراقيين في مصر قلقاً ، فقال لي آنذاك جملة رائعة ملأت نفسي دفئاً وطمأنينة: لا تخشى يا فايق أبداً. أنا معك. في الوقت الذي تخلق فيه ، للأسف ، بعض الأساتذة عن طلابهم في تلك الظروف.

أما ما يخص الجانب العلمي عند الفقيه ، فقد عرف بالصرامة الشديدة والموضوعية في التدريس والبحث والإشراف ، فلم يكن يقبل الإشراف إلا بعد أن يختبر الطالب شهرين أو ثلاثة ، ويقرأ ما يكتبه الطالب حرفاً حرفاً ويناقشه مناقشات طويلة دون كلل أو ملل ، واشرف -فيما اعلم- على ثلاثة عراقيين هم الدكتور عبد الإله احمد والدكتور محسن اطيّمش وكاتب المقال. وتميزت أبحاثه وكتاباته بالدقة والمنهجية والوضوح.

ومن المحاضرات التي طبعت للفقيه "حركات التجديد والتطور" ضمن كتاب "حركات التجديد في الأدب العربي" ، تتبع فيها حركات التجديد في الأدب العربي الحديث في مصر بفنونه الثلاثة الرئيسة: الشعر والرواية والمسرحية ، في ضوء المدارس الأدبية الثلاث الكلاسيكية والرومانسية والواقعية.

تدور أبحاث وكتب الفقيه على النقد الروائي ، ويُعد في هذا الميدان رائداً إذ كتب أول دراسة منهجية عن الرواية العربية الحديثة هي "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر" في مطلع الستينيات ، مهد بها الطريق أمام النقاد والباحثين المعنيين بالنقد الروائي والقصصي. اختار في دراسته هذه منهجاً يجمع بين المنهج التاريخي

والمنهج النقدي ، فتنبع تأثير الزمن في تطور الرواية ، وهذا التطور تجلّى في موضوع الرواية وأسلوبها ، مما حتم قياس هذا التطور في ضوء المقاييس النقدية ، كما ميّز في الرواية العربية عدة أنواع منها الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه والرواية الفنية المتكونة من الرواية التحليلية ورواية الترجمة الذاتية.

وصدر للفقيد فيما بعد دراسات أخرى مهمة في الميدان نفسه ، اتبع فيها المنهج الاجتماعي الذي يقوم على رصد العلاقة بين الأديب والواقع الذي يعيش فيه ، وهي "الأديب والواقع" و"الروائي والأرض" و"الدراسة الأخيرة" تعد أهم ما كتب في النقد الاجتماعي العربي ، وفيما انطلق من فرض "يتمثل في أن كل عمل أدبي يتكون من عناصر ثلاثة: أولها الذات المبدعة ، وثانيها صور الحياة التي يطرحها الواقع أمام الأديب في الإطار الاجتماعي الذي يعيشه. سواء أكانت هذه الصور مطروحة أمامه بالممارسة أو مكتسبة من التراث الثقافي المتاح في بيئة الأديب. أما العنصر الثالث فهو الذي يحدد العلاقة بين الذات وهو الذي يتحكم في اختياره الأديب لموضوع من الموضوعات التي يطرحها عليه الواقع دون غيره من الموضوعات ، كما يتحكم في اختيار الزاوية التي يتجه منها وهذا العنصر الثالث الذي يمثل طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع ويحكمها يمكن أن نسميه موقف الأديب من الواقع...". واختار خمس روايات هي "زينب" لمحمد حسين هيكل ، و"الأرض" و"الفلاح" لعبد الرحمن الشرقاوي ، و"يوميات نائب في الأرياف"

لتوفيق الحكيم ، و"أيام الإنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم ،
وحللها في ضوء منهجه هذا.

وفي الوقت نفسه كتب أهم دراسة صدرت حتى الآن عن
الروائي الكبير نجيب محفوظ. (نجيب محفوظ: الرؤية والأداة) درس
فيه العلاقة بين رؤية الروائي وأداته عبر الروايات الأولى لنجيب
محفوظ.

وداعاً يا أستاذنا الكبير ، لكن ذكراك وأثارك ومواقفك المشرفة
ستظل حية في نفوسنا وعالمنا ، ما ظل للكلمة الطيبة والمثل
الإنسانية السامية ذكر ووجود.

من بواكير التجريب في القصة العربية القصيرة

يرتبط التجريب في الفنون كافة "بالنزوع إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد آفاق بكر واستكشاف عوالم مجهولة ، وبالتوق إلى ضخ دماء جديدة ورؤى جديدة"^(١). والتقاليد الفنية التي سادت في القصة العربية تمثلت في السرد والبناء التقليديين القائمين على "التتابع: تعاقب الأحداث في الزمان... الذي يبدأ من نقطة محددة ويتتابع وصولاً إلى نهاية معينة ، دون ارتداد أو عودة إلى الخلف ، فابرز خصائص البناء المتتابع اهتمامه بسرد الوقائع حسب ترتيبها الزمني"^(٢).

يجمع اغلب الباحثين على أن التجريب عرفته القصة العربية القصيرة في الستينيات من القرن الماضي ، فقد "أذنت فترة الستينات بتحول هام أصاب طرائق الكتابة فتغيرت الأشكال

(١) صبري حافظ: التجريب والمسرح/الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة - ١٩٨٤ / ٤٥.

(٢) عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق/دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد - ١٩٨٨ / ٢٨.

الجديدة لتفصح عن روح الرفض السائدة التي حاولت أن تزيج عن طريقها كافة الأشكال التي تعوق حركة التعبير فاجتمعت وفقاً لذلك مناهج وطرائق مختلفة في الكتابة شكلت في مجموعها ما عرف بعد ذلك بأدب الستينات أو أدب الموجة الجديدة^(١).

وحدث مثل ذلك في القصة العراقية حيث "ترعرع جيل الستينات في ظروف سياسية غاية في التعقيد أسهمت في تعميق إحساسه بالإحباط والهزيمة والخيبة ، دفعته إلى مراجعة الكثير من القيم والمسلمات ، والبحث عن قيم وآفاق وتجارب جديدة. ورغم أن تجربة قصاصي الستينات لا يمكن أن تحصر ضمن قناة واحدة ، فإن المسار الرئيس لهذه التجربة اتسم بهيمنة الهم الفردي خلافاً للجيل السابق الذي كان يهيمن عليه الهم الجماعي. لقد أسهم هذا الجو أيضاً في تبدل الحساسية الفنية وفي بلورة القيم الأدبية الفنية الجديدة ، وبسبب هذه النزعة الفردية المهيمنة على المسار الرئيس لتجربة قصاصي الستينات ، وجدنا القاص يميل إلى التجريب التكنيكي وإلى إعلاء الهم الجمالي على الهم الاجتماعي والفكري"^(٢).

أما الخمسينيات فلا يقف عندها الباحثون كثيراً لتأشير ملامح

(١) محمد كشك: علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة / الموسوعة

الصفيرة، بغداد - ١٩٨٨ / ٣٢ - ٢٣.

(٢) فاضل ثامر وآخرون: ملتقى القصة الأول / دار الرشيد، بغداد - ١٩٧٨ /

٢٩٤ - ٢٩٥.

التجريب القصصي فيها ، ففي ما يخص القصة العراقية يقف الباحثون عند نماذج قصصية لعبد الملك نوري وفؤاد التكرلي مشخصين الجديد فيها المتمثل في تيار الوعي أو المنلوج الداخلي ، "وجاء العقد الخمسيني ليشهد مرحلة ازدهار للقصة العراقية ، وسبب هذا الازدهار يعود إلى تعرف القاص على الأساليب الأوربية الحديثة في كتابة القصة ، وكان لتيار الوعي سحره المؤثر في هذا المجال حيث تخطى القاص عن الحشو الزائد الذي كان يميز حدث القصة المتسلسل ويركز على نماذج استلها من الواقع وأصبح جريان الفكر وسيولته أو ما يسمى بتيار الوعي يكون العمود الفقري في أية قصة حديثة ، واستعمل القاص في إبراز هذه النزعة طرقاً سايكولوجية عديدة منها المونواوج الداخلي الصامت ورموز العقل الباطني ودلالات رموز الأحلام وأحلام اليقظة والهذيان"^(١). لكنني سأقف هنا عند قصص شهدتها الخمسينيات ، لم يعن الباحثون بها كثيراً ، تمثل التجريب فيها في الخروج على طرائق السرد التقليدي ، أبرزها قصتان أعدهما من البواكير الأولى للتجريب في القصة العربية الحديثة.

أما القصة الأولى فهي "الظلام المخمور" للقاص العراقي غانم الدباغ (١٩٢٣ - ١٩٨٩) المنشورة في مجلة "الأداب" البيروتية عام

(١) إيمان البكري: التجريب في القصة والرواية / الموسوعة الصغيرة ، بغداد -

١٩٥٤ ، والحائزة على الجائزة الثالثة في مسابقة المجلة.

تخلو القصة من العقدة التقليدية ذات البداية والذروة والنهاية ، وحدثها في غاية البساط يتمثل في جلوس بطل القصة ، وهو معلم ، في حانة من حوانيت الخمر ، يتحاور حواراً سريعاً مع النادل وبعض الباعة المتجولين والمتسولين الذين يرتادون الحانة ، ثم يترك الحانة ويتوجه - وهو في حالة سكر شديد - نحو داره في زقاق ضيق ، ويلقي كلباً في طريقه ويكاد يسقط على الأرض قبل أن يتوغل في الدار.

أن أسلوب السرد في هذه القصة جديد غير مألوف ، فلا وجود للراوي التقليدي ، وإنما يعتمد السرد كلياً على الحوار بنوعية الخارجي والداخلي ، فيكون شبيهاً بالسرد المسرحي لان "هذا السرد يشبه الحدث المسرحي إلى حد بعيد من حيث عدم وجود راو ، واعتماد المشاهد على المكان والزمان والحوار في فهم الصراع والحبكة وتطور الحدث"^(١).

بني السرد على انتقالات سريعة ومنظمة بين الخارج والداخل ، أي بين ما يجري في الحانة وما يدور في نفس البطل من خواطر وتأملات وتعليقات ، يشرها ما يرى وما يسمع في الحانة لكنه اعتمد في ما يخص الخارج على الحوار وحده دون أي وصف أو سرد ،

(١) عدنان خالد عبد الله: النقد التحليلي / دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد

الحوار بينه من جهة وبين النادل والبائع والمتسول من جهة ثانية ، ثم ما ينطق به المذيع في الحانة ، وما يصدر الكلب من نباح في الزقاق ، أما ما يخص الداخل فقد اعتمد فيه على أسلوب تيار الوعي وجعله بين أقواس التنقيص تمييزاً له عن أسلوب الحوار الخارجي. إننا هنا إزاء قصة نفسية حيث يكون المؤلف محتجباً "ولا نرى أنفسنا إلا وقد جلسنا على النافذة بينما يكون المؤلف في مكان ما بالنسبة للنافذة إما فوقها أو خلفها أو تحتها أو أمامها ، يقوم بما يقوم به المخرج المسرحي والممثل فينظم لنا ما سنراه ، وهو يحاول دوماً أن يوهمنا بأننا نجرب بأنفسنا ما يحدث هناك ، كما يطلب منا أثناء ذلك أن ننظر إلى شتيت من الأشياء الطارئة الغريبة ، وكأننا في حلم من أحلامنا حيث المستحيلات وغير المعقولات ، مثل التغيرات السحرية وعودة أحداث مضت وأناس طواهم الزمن ، واحتشاد خليط من أمور جغرافية وتاريخية أصبحت جزءاً من التراث الإنساني وصور منعكسة على شاشة العقل ، مشوشة غير متناسقة وحيناً حادة الوضوح"^(١).

تبدأ القصة بداية غير تقليدية تتضمن مقطعاً حوارياً قصيراً بين شخصين لا نعرف عنهما أي شيء لان القصة لم تحدد شيئاً مما يتعلق بالمكان والزمان والشخصيات ، ثم تنتقل القصة إلى ذهن

(١) ليون ايدل: القصة السايكولوجية ، ترجمة محمود مرة / المكتبة الأهلية ،

البطل لتسجل ما يدور فيه:

اهه. نفدت العلبة. سيكاير ياولد هات سيكاير (لو كس).

حاضر!

(الكأس الثانية والحذر اللذيذ بدأ يسري ، أصابعي. راحتي.
قدماي أحس بهما أحيانا ، وكأنهما عتلتان أحملهما كالحمال الذي
كان يرفع قضبان البناء هذا الصباح ، صباح اليوم. والربع الدينار
اقترضته من بقال الحي. ربع دينار فكرت في اقتضائه منذ الأمس. ما
أشبع وجهه! تجهم وأريد ولكنه استل الدفتر المتهرئ من درج تحت
الميزان ، دفتر الديون قلب صفحات عديدة. إبراهيم أفندي زميلي
بالمدرسة معلم الرياضة. جارنا الحاج عبد المجيد ، سكر ، شاي ، علب
دخان ، صابون ، كبريت ، كلهم يقترضون والدفع في نهاية الشهر ،
الراتب ضئيل. الحكومة وعدت بتعديل القانون. تكلم النواب في
الجلس ، خطبوا بالعامية ، ونشرت أقوالهم بالفصحى ، حذفت من
المحضر فقرات جريئة. أرادوها حصيلة للانتخابات القابلة. ثرثرة... لا
يؤمنون هم بها...^(١). ويظل بناء القصة ينتقل على هذا النحو بين
الحوار الخارجي القصير والحوار الداخلي المتدفق الذي يضيء أغوار
الشخصية وما يعج فيها من خواطر وصور حتى يصل البطل إلى
بيته وتنتهي القصة دون أن يحس القارئ بأنها انتهت ، ودون أي
سرد أو وصف يقوم بهما الراوي.

(١) غانم الدباغ: الماء العذب/ مطبعة الأديب، بغداد - بدون تاريخ / ٦٧.

على أن الحوار الخارجي للقصة يأتي سريعاً ، لا يحمل قيمة فنية لأنه يخلو من أية دلالة ، وكل دورة يكمن في وقوعه مبرراً لمجيء الحوار الداخلي بصوره وخواطره لان العلاقة بين الحوارين تقوم على التداعي ، ولهذا الحوار الداخلي أهمية كبيرة في القصة فنياً وفكرياً أما الأهمية الفنية فتتمثل في كون تيار الوعي الذي يتضمنه الحوار الداخلي ، يأتي منسباً متدفقاً ، لا يتدخل فيه المؤلف ، في جمل قصيرة أو كلمات مفردة ، لا تخضع إلا للقليل من التنظيم المنطقي ، لأنها تعبر عن خواطر وأفكار لحظة ورودها إلى الذهن ، والنتيجة ان تيار الوعي هذا يعطينا صورة دقيقة عن الحياة الباطنية للشخصية ، وإما الأهمية الفكرية للحوار الداخلي في هذه القصة فتتمثل في تجسيد هذا الحوار صورة دقيقة عراق الخمسينيات من القرن الماضي ، عراق العهد الملكي بكل ما يعج به من سلبيات وتناقضات. انه يعطينا صورة بانورامية واسعة عن المجتمع العراقي تشبه الصورة التي ترسمها الرواية عادة عن المجتمع ، وعندني إن القاص وفق إلى أن يضغط في قصته -على الرغم من قصرها- مسائل وقضايا عدة تتعلق بالمجتمع والسياسة والعلم والفكر والفن. وهذه التدايعات والخواطر التي تدور في ذهن البطل يأتي أغلبها طبيعياً بلا افتعال.

علبة كبريت يا ولد!

(... نفدت. كانت هناك واحدة على الرف في المطبخ تستعملها أمي. أمي ثرارة حديثها عن الحنطة لا ينقطع. الحنطة بنصف دينار ،

نحتاج إلى برغل هذه السنة. لا تفكر إلا بالحنطة ، غريزة البحث عن الطعام ، البصل ، العدس ، ماذا نأكل اليوم؟ (دولة)) كل جمعة ، تقليد سخيف ، غداء فقط ، وجبة العشاء خبز وبطيخ. اللحم ثقيل... الدنيا صيف يا ولدي* مسكينة طلقها زوجها قبل ربيعها الثلاثين ، أبي لم اعرفه إلا زمن الطفولة. ذكريات سحيقة. له لحية كثة. رأيت مثله في الأفلام المصرية. لا تذهب كل يوم إلى السينما يا عزيزي كي أرضى عنك ، حنانها ونصائحا ، إني امقتها أحيانا ، متهاكة تحب نفسها في شخصي. عشها الزوجي المؤد تبنية على أشلائني. علم النفس قال هذا. اقرأه بشغف. جلينا مغرم بترديد (مركب النقص). احدهم كان يلفظه مركب ، لا ياسيد ، سفينة! حنق وهاج المركب في نفسه وأوشك أن يغرق. ضحكنا لم يتشدد بعدها! ^(١). فالكبريت الذي نفذ عنده يذكره بأمه وأحاديثها في شؤون العائلة والبيت يذكر أباه الذي طلق أمه وهي شابة ثم يذكره سلوك أمه معه بعقدة نفسية شائعة في علم النفس ، وهذا أمر طبيعي عند البطل. يتلقى الجواب ثم يخرج في حين أن الواقع يختلف تمام الاختلاف ، إذ أن البطل يدخل وهو يتكلم مثلاً ويخرج وهو يتلقى الجواب. فالقصة إذن في أسلوبها المعروف بعيدة اشد البعد عن أداء الواقع. لقد جرت محاولات عديدة للخروج بالقصة من سجن

(١) غانم الدباغ: الماء العذب/ مطبعة الأديب ، بغداد- بدون تاريخ: ٦٨.

(التتابع) وإطلاقها في ميدان (التواقت)^(١). ثم تكلم الكاتب على الخصائص الفنية لقصته وهي الاختصار على شخصيات قليلة ، شخصيتين فقط ، ومواقف قليلة وتحقيق التواقت الفعلي فيها ، أي أن انفعالات الشخصيتين تسير جنباً إلى جنب في القصة وعلى الورق ، واشتراك الشخصيتين في الكلام وفي بعض الأجواء ، وهذا الكلام ، وإن كان مشتركاً ، إلا أنه يصدر عن عواطف ويؤدي إلى انفعالات مختلفة في كل من الشخصيتين ، وهذا ما يجري في الواقع^(٢).

إن القاص صباح محي الدين ، في قصته هذه إنما أراد أن يتجاوز المقولة التي تذهب إلى "أن في القصة من الممكن أن تحدث أحداث كثيرة في آن واحد ، لكن الخطاب فيها لابد أن يرتبها ترتيباً متتالياً ، يأتي الواحد منها بعد الآخر" ، لهذا التفت إلى الفضاء الطباعي للنص ، فقسم الورق بصورة عمودية إلى قسمين ، جعل كل قسم لشخصية ، سارداً فيه انفعالاتها ومواقفها ، لكنه في الوصف والحوار الغنى التقسيم فرجع الورق موحداً:

جلس م. على المقعد الذي يتصدر ظهر اليخت الصغير ووضع كتابه إلى جانبه ونظر إلى الأفق البعيد حيث تمتزج زرقة السماء الصافية بزرقة البحر المائية.

(١) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة محمود الربيعي ،

دار المعارف بمصر ، ط٢ - ١٩٧٥ : ٧٣.

(٢) المصدر نفسه : ٧٣.

وقفت ل. مستندة إلى حاجز اليخت الصغير وقبضت بيدها على
أمراس الحاجز ، وأخذت تنظر إلى الأفق حيث تمتزج زرقة السماء
الصفية بزرقة البحر المائية.

وكان الماء من الهدوء بحيث أن اليخت كان كأنه ينزلق على بحر
من الزيت الأمس.

وأحس م. بالسكينة تهبط على نفسه فاستسلم لها بكل
جوارحه. إنها لفرصة سعيدة أن يخرج بعد ظهر هذا اليوم في سفرة
مثل هذه.

وأحست ل. بالسكينة تهبط على نفسها فاستسلمت لها بكل
جوارحها. إنها لفرصة سعيدة أن تخرج بعد ظهر هذا اليوم في سفرة
مثل هذه^(١)...

ولعل القاص ، في قصته هذه يكون أول من دعا وكتب القصة
ذات البناء المتوازي أو البناء القائم على التزامن أو التناوب ، في
القصة العربية الحديثة ، وهذا النوع من البناء "يتميز بخصائص فنية
تميزه عن الأبنية السابقة في كون الوقائع تتوازي فيه ، يضبطها زمان
واحد ، وتقع في أمكنة مختلفة ، بينما تتعاقب الوقائع في البناء
المتتابع وتتداخل في البناء المتداخل"^(٢). وأفاد القاص الوقت نفسه
من أسلوب (عين الكاميرا) أو (الشهد المضاعف) الشائع في القصة

(١) صباح محيي الدين: السنفونية الناقصة، دار الآداب، بيروت - ١٩٥٨: ١١٨.

(٢) المصدر نفسه: ٩٩ - ١٠٠.

النفسية ، وهذا الأسلوب يقوم على الجمع بين مجموعة من صور مختلفة في نقطة زمنية واحدة^(١). لكن القاص -بسبب انتماء نصه إلى القصة القصيرة- لم يجمع هنا وقائع تتوازي من أمكنة متباعدة ، بل من أمكنة متقاربة.

لكن السرد من حيث الرؤية في القصة ، سرد موضوعي لأنه معتمد على الراوي كلي العلم الذي يكون مطلعاً على كل شيء ، على الرغم من وقوفه خارج أحداث القصة. إننا نرى الراوي هنا يعرض وقائع القصة ويصف الحركات والأفعال الخارجية للشخصيات ، ويقدم سماتها المتعلقة بالأبعاد الخارجية ، وفي الوقت نفسه يتغلغل إلى دواخل الشخصيات واصفاً مشاعرها وانفعالاتها. فالرؤية هنا رؤية من الخلف الشائعة في السرد الكلاسيكي:

ونزلت إلى البحر ، إلا أن م. ظل على الشاطئ ينظر إليها ، وهي تسير ببطء ، نسج الزبد لها خلاخيل من الفضة ، وتساءل لماذا أحضرته إلى هذا المكان.

ونزلت إلى البحر تمشي فيه ببطء تتملى من لذة الماء يلامس رجليها. ويرتفع إلى ساقبها رويداً رويداً كيدين ناعمتين. وتساءلت لماذا أحضرت هذا الرجل معها لأنه مثقف له علاقة بالعلم والمعرفة والفن ، وهكذا تنثال الخواطر والذكريات في ذهن البطل على نحو طبيعي ، ويتعزفها القارئ بلا وسيط.

(١) السفنوية الناقصة: ١٠١ - ١٠٢.

ويبدو أن القاص أفاد ، في بناء قصته ، من فن المونتاج السينمائي ، ولا سيما المونتاج الزمني ، فمن المعروف أن هناك طريقتين في الإفادة من المونتاج في الأدب القصصي "الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتاً في المكان على حين يترك وعيه في الزمان ، ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمني ، أي وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر. والطريقة الأخرى -بالطبع- أن يبقى الزمن ثابتاً ، ويتغير العنصر المكاني ، والأمر الذي ينتج عنه المونتاج المكاني"^(١).

فالوظيفة الأساسية للمونتاج في القصة هي التعبير عن الحركة وتعتمد الوجود وتقديم العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية ، أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد^(٢). فالقاص تمكن بوساطة المونتاج من الجمع بين لقطات سريعة تصور الخارج والداخل في ما يخص بطل القصة ، وهكذا ولدت الحركة في القصة وغابت الرتابة التي يحس بها القارئ في السرد التقليدي ، فكان هناك كاميرا لقطات سريعة من هنا وهنا فتتغير أماننا المناظر سريعاً دفعاً للملل عنا.

أما القصة الثانية فهي قصة (دم ومرجان) للقاص السوري صباح محي الدين ، المنشورة أيضاً في مجلة (الأداب) البيروتية في

(١) السنفونية الناقصة: ١٠٣.

(٢) عبد الله إبراهيم ، البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٥٤.

الخمسينيات ، ثم في كتاب عام ١٩٥٨.

تصور القصة مغامرة عاطفية يقوم بها قاص مع فتاة على ظهر يخت صغير يقوم بسفرة إلى قرية سياحية على البحر ، لتكون مادة لقصة يكتبها فتكن سفره موفقة في الكثير في أكثر من ناحية ، وكان القاص في قصصه يحاول دوماً أن يكشف عن الوجه الحقيقي لشخصياته ، أن يزيل القناع الذي يختبئون وراءه ، ويحاول القاص ان يشعر الفتاة بأنه في حاجة إليها حتى يستبقها معه اطول وقت. وكانت الفتاة تهوى الغطس على مقربة من صخور القرية المرجانية ، فيتفق القاص ان يغطس معها لتكون دليته إلى هذه الصخور. يغطس الاثنان معاً ، وعندما ينتهي الغطس ويرجع الاثنان إلى اليخت ، يحس القاص أن فكرة القصة قد تبلورت في ذهنه ، ولم تبق عنده حاجة إلى الفتاة فيشيخ بوجهه عنها وينظر إلى البحر ، وأنداك تشعر الفتاة بان كرامتها قد جرحت ، وتقرر الانتقام منه ، فتتمد يدها نحوه وتفرز أظافرها في ساقه ، فتند عنه اهه الم مكتومة تغمرها بالارتياح وتقول: السباحة على المرجان خطيرة لمن لم يعتدها فقد يجرح ويتألم...^(١). أي ان موضوعة القصة هو الصراع الأزلي بين الذكر والأنثى ، وسعي الأنثى إلى السيطرة على الذكر وجعله يجري وراءها أبداً.

إن الجديد في هذه القصة هو أسلوب سردها ، فهو أسلوب قائم

(١) روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة : ٧٣.

-كما يقول الكاتب نفسه- على التواقى المعروف فى فن التصوير. يقول الكاتب فى المقدمة النظرية التى صدر بها قصته "هذه محاولة... محاولة نقل أسلوب صنعة من فن إلى آخر ، من التصوير إلى القصة... وأوضح يقول: التصوير ينفرد عن غيره من الفنون فى أنه يعتمد على التواقى فيما يؤديه. ينظر المرء إلى لوحة فىرى كل شىء دفعة واحدة. إن كانت اللوحة مشهداً طبيعياً رأى الأشجار والسماء والماء والطيور فخرج من نظرتة بانفعال كللى غير مجزأ. وكذلك إذا كانت اللوحة دينية أو حربية ، أو حتى تجريدية ، فانه حتى فى هذه الحالة يرى الألوان والخطوط والأحجام وما بينها من تنافر أو تناظر دفعة واحدة. أما الموسيقى فقايسة على التابع والتواقى معها ، نغمة تتبع نغمة ولحن يسوق لحناً ، على الرغم مما بين الآلاف من تواقى. وإذا جئنا إلى القصة وجدنا أنها تقوم على التابع فحسب ، إذ أن السرد ، سرد الحوادث أو سرد الانفعالات يأتى متسلسلاً على الورق وفى ذهن القارئ. يدخل البطل ثم المنعزل ولماذا تريد أن تفرجه على دنياها. وعادت إليه فكرته التى راودته على اليخت... فكرة القصة وقد دخل عليها عامل جديد. ووقفت غير بعيدة عن الشاطئ ، ورفعت ذراعيها لتلف شعرها فى جديدة ضخمة ، فبدت كأنها عشتروت خارجة من البحر...

إلى هذا المكان الذى لم تأت فيه مرة قبل مع احد. أترأها رغبته التى داخلتها فوق اليخت ، لهز جهده وإخراجه عن الصرامة البادية عليه ، ام تراها غريزة الأنثى فيها تريد أن تتبين مدى سلطانها

على رجل مثل هذا الرجل؟ ورفعت ذراعيها لتلف شعرها في
جديلة ضخمة كي لا يعوقها أثناء الغطس^(١).
واستعان السرد بمقاطع حوارية قصيرة ، صيغت بالعربية
الفصحى ، كشفت عن دواخل الشخصيات ومشاعرها وأفكارها.
وبعد ، فهاتان القصتان القصيرتان ، تعدان من القصص الرائدة
التي نحت نحو التجريب ، وقد وفقتا لتخطي رتابة السرد التقليدي ،
لكن النقاد والباحثين -حسب علمي- لم يقفوا عندهما الوقفة
التي تستحقانها في ميدان التجريب والتجديد في تاريخ القصة
العربية الحديثة.

(١) السنمفونيات الناقصة : ١٠٩.

السرد البانورامي في رواية (مجرد ٢ فقط)

السرد البانورامي أو المشهدي أو الموضوعي أو المسرحي هو نوع من السرد الذي تكون فيه المعلومات المقدمة مقصورة على ما تفعله أو تقوله الشخصيات ولا تكون هناك أية إشارة مباشرة لما تدركه أو تفكر فيه أو تشعر به^(١).

وهذا السرد نقيض السرد الإخباري الذي يقوم به الراوي كلي العلم والذي يتولى تحليل الشخصيات وتحديد كل ما يتعلق بها من مشاعر وسلوك وفكر دون أن يترك شيئاً للمتلقي كي يكشفه بنفسه مما يتعلق بالشخصيات "كان هنري جيمس ينصح قارئاً: (مسرحوا ، مسرحوا) بمعنى (اكتبوا مشاهد) ، وكتب فلوير إلى موباسان بقصد مماثل: يجب التوصل إلى (التخصيص) أي إلى الاهتمام بالتفاصيل"^(٢).

(١) قاموس السرديات: جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣: ٥٢.

(٢) عالم الرواية: رولان بورنوف - ربال أوثيليه، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١: ٥٤.

كذلك "كان همّ دينكنز دائماً ، بدلاً من أن "يقص" ان "يقدم" بواسطة الحوار أو التمثيل الصامت ، فهو "يرينا" بدلاً من أن "يخبرنا" عن كذا وكذا". (.....) ينبغي ألا نفكر بالمنهج الموضوعي وكأنه يقتصر على الحوار والاخبار عن السلوك ، فمثل هذا الاختصار قد يضع الرواية الموضوعية موضع منافسة مباشرة وغير متساوية مع المسرح ، ذلك أن انتصارها كان دائماً يعود إلى تقديم الحياة النفسية التي لا يستطيع المسرح أن يتناولها إلا تناولاً سريعاً ، ويقوم جوهرها على الغياب الطوعي للمؤلف المحيط بكل شيء عن روايته وعلى وجود "وجهة نظر" مقيدة عوضاً عن ذلك. إن جيمس ولبولوك يريان الرواية على أنها تقدم لنا على التوالي ، صورة ومسرحية ، ويعنيان بذلك شيئاً من وعي الشخصيات بما يجري حولها (في الداخل والخارج) لتمييزها عن المشهد الذي يتم ولو جزئياً على الأقل بالحوار ، والذي يقدم بشيء من التفصيل ، حادثة أو صراعا هامّين^(١). إن هذه الطريقة السردية "تقترب من تصوير الواقع تصويراً دقيقاً وخصوصاً للمشاهد الخارجي أي للقارئ ، إضافة إلى أنها تعزز من إحساس القاص بأنه يتعد عن مادته سواء من الناحية الانفعالية ام العقلية ، وبهذا فان شخوصه تكاد توهم القارئ بأنها حقيقية وصادقة لأنه لا يحس بصوت القارئ أو بأرائه ، كما ان

(١) نظرية الأدب: رينيه ويليك - أوستن وارين ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، دت: ٢٩١ -

القاص لا يدعي في السرد الموضوعي بقدرته على التغلغل في حياة الآخرين أو في أفكارهم. ويعني هذا ان السرد الموضوعي يرتكز على الكشف لا على الأخبار ، أي ان عبء التحليل والاستنتاج والتذوق يقع على كاهل القارئ لا على القاص ، ومن هنا يكثر استخدام السرد الموضوعي في النتاجات القصصية المعاصرة^(١). وفي الوقت نفسه "يخضع المشهد في الرواية لمبادئ تتعلق بالوحدة والمكان والزمن والحدث"^(٢).

يلحظ على رواية إبراهيم نصر الله (مجرد ٢ فقط) غلبة السرد المشهدي عليها ، فالرواية سلسلة من المشاهد الدرامية التي تتغير سريعاً وتنتقل بين أمكنة وأزمنة مختلفة ، لتصور مأساة الشعب الفلسطيني في المخيمات ، عن طريق تجسيد معاناة الإنسان الفلسطيني المقهور والمقموع.

إن "القهر يعني في التعريف القاموسي الغلبة والأخذ من فوق ، وبدون رضى الشخص الآخر وبالتالي فالإنسان المقهور هو ذاك المغلوب على أمره الذي تعرض لغرض السطوة عليه من قبل المتسلط عنوة. وأما في تعريف التخلص الاجتماعي فيتمثل القهر في فقدان السيطرة على المصير إزاء قوى الطبيعة واعتباطها وقوى

(١) النقد التطبيقي التحليلي: عدنان خالد عبد الله ، دار الشؤون الثقافية

العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ : ٨٩ - ٩٠ .

(٢) عالم الرواية : ٥٥ .

التسلط في آن معاً^(١). والقمع لغة يعني ضرب الإنسان بالقمعة (خشبة أو حديدة معوجة الرأس يضرب بها رأي الفيل ونحوه ليزل ويهان) ، ومنع الإنسان عما يريد وقهره وإذلاله^(٢).

يقدم السرد في الرواية مشاهد تعرض لضروب القهر والقمع التي يعيشها الإنسان الفلسطيني ، هذه الضروب المختلفة من القهر والقمع تتجمع وتتضافر لتشكل صورة بانورامية شاملة للمأساة الفلسطينية. وفيما يأتي تحليل لبعض من صور القهر والقمع في الرواية.

فمنها صورة الخيلولة بين الإنسان وبين تحقيق أبسط حقوقه ، كما يدوا في المشهد الآتي:

"حين امسكني عمي من يدي وأخذني للسينما ، وغضب يومها أبي لان السينما قلة حياء ، حين دخلنا هناك ، حين خرجنا وسألني: هل أعجبك الفلم؟

قلت: أعجبتنني الكراسي.... يا الله ما أكثرها!
وحين قلت لامي: لماذا لا يشتري لنا أبي كراسي

نقلت سؤالي إلى أبي

فقال: أبيع حالي لاشتري له كراسي

وعندما قال عمي ثانية: سأخذه إلى السينما

(١) الإنسان المهذور: مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، بيروت -

الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٦: ١٥.

(٢) المعجم الوسيط: مادة (قمع).

عندما تجرأ على ذلك

قال أبي: خذه

ورحت اتغافر محاولا الجلوس عليها كلها... فعلتها قبل دخول الجمهور...^(١).

في هذا المشهد صورة معبرة عن حرمان الطفل الفلسطيني عن حق بسيط من الحقوق الإنسانية ، وهو امتلاك الإنسان للكراسي والجلوس عليها ، فاللاجئون الفلسطينيون الذين تركوا وطنهم وصاروا يعيشون في مخيمات بائسة ، لم تكن حياتهم الاجتماعية تعرف الكراسي فهم يجلسون وينامون على الأرض ، من هنا عندما رأى هذا الطفل الكراسي في السينما ، انبهر أمامها وتمنى أن يشتريها له أبوه.

ومن هذه الحقوق الإنسانية البسيطة التي حرم منها الإنسان الفلسطيني ، أيضا شرب الشاي ، فهو لا يستطيع أن يحقق هذا الحق إلا بالمعاناة الشديدة والإرهاق والسهر "أمي قالت لي: ان جارنا الصغير لم يزل ساهراً... فقلت: اعرف... انه لا ينام ، وأبي قال: انه يعمل كل ما عليه... دون ان يقف احد على رأسه. وكنت اعرف ذلك أيضا... كان يشعل قنديل الكاز ، القنديل الذي صنع له منقلاً بثلاث أرجل طويلة... يضع إبريق الشاي فوق المنقل ، ثم يدخل

(١) مجرد ٢ فقط: إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،

بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٩ : ١٦ .

القنديل تحته ويبقى ساهراً إلى أن يغلي الماء... يصنع شايه... يشربه ونام..."^(١).

وفي الوقت نفسه تتحكم قوى القهر بحاجات الجسد ، فلا يستطيع الإنسان الفلسطيني أن يقضي حاجته في دورات المياه "... لا أحب التبول في الليل ، لا أحبه... لا تسألني ان كنت بحثت عن السبب ، لأنني بحثت كثيرا ، ولم يكن للجن علاقة بالأمر ، الجن الذين قد نبول عليهم أثناء مرورهم ليلاً ، لأننا لا نراهم (.....) انه البرد... لم أكن أخشى شيئاً أو اكره شيئاً مثل البرد ، لا تقل لي ان الأمور تغيرت ، ومعظم الحمامات داخلية الآن. أنت تعرف... كان علينا أن نجلس نجلس تحت المطر ، وان نشرع مؤخراتنا حيث تصفعا القطرات الساقطة ، وتتقاذف فوق لحمنا مثل القليّة. الصوت الصوت الذي يصدره المطر عند اصطدامه بالمؤخرة غريب ، صوت بارد. لم أحبه يوماً... أما فوق السطوح الصفيحية فيكون بارداً ومفزعاً ، فقد كان بإمكانه انتزاع سمائنا الصغيرة تلك... وإلقائها بعيداً"^(٢). والمعروف ان التحكم بحاجات الجسد إحدى وسائل قهر الإنسان ، ف"كل حاجات الجسد يمكن أن تتخذ وسيلة للتحكم ، منها مثلاً منع الاغتسال والنظافة لأصابع ، أو منع الذهاب إلى دورة المياه ، وإرغام السجين على التبول أو التغوط في ملابسه. هنا يصبح

(١) الرواية: ١١٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٠٨ - ١٠٩.

الجسد برائحة عديمة الاحتمال ، انه يتحول إلى وسيلة للنيل من الكرامة الذاتية وصورة الذات واحترامها"^(١).

أما صور القهر والقمع المرتبطة بالضعف والقتل والتدمير ، فتملاً مشاهد السرد ، وتشير إلى أن عالم الفلسطينيين هو عالم الموت والخراب ، لا اثر فيه للحياة ، وهذه الصور تظل تتكرر في المشاهد السردية على نحو يشي بهذه الدلالة ، دلالة الموت والخراب ، "إن تكرار موضوع رئيسي معين - شخصيته ، شيء جملة أو تعبير ، صورة - يؤلف طريقه في التكوين غنية بالإمكانات ، سواء استخدام هذا الموضوع في مشهد أو جرى توسيعه بحيث يشمل الأثر"^(٢). فمن هذه الصور المتكررة سيلان الدم من المزاريب "الماء... الماء الذي كنا نعتقد انه يملا الخزانات ، الخزانات العالية التي نسيناها على السطح حيث نقطة المراقبة وأكياس الرمل تحجبها عن جنوب النار ، التي ظلت تستعر... وتستعر... واستمرت المعجزة بقوة المعجزة وحدها ، حين قتلوا أفراد نقطة المراقبة... ولم يقتلوا الخزانات... الخزانات التي مربها الرصاص ، وظل الكثير من الماء في قعرها ، سقطت القذيفة فيها وملأتها فراغاً تنبهنا إلى الماء يسيل... يندفع داخل القبو ، ماء حار ، بارد ، صرخات العجوز ، العجوز التي كنت اعتقد انها وضعت اواني مطبخها كلها في عبا ، الطناجر

(١) الإنسان المهدور: ١٤١.

(٢) عالم الرواية: ٥٧.

والصحون... الملاعق (.....) العجوز صرخت ، ولم تكن لامي القوة اللازمة لإطلاق صرخة ، لكنها قامت تركض... قمنا نركض ، لم نكن نعتقد ان كل هذا الماء كان فوقنا ونحن عطشى ، كل حمل الإناء الذي طالته يده ، اندفعنا باتجاه المزاريب الذي تدفق فجأة... وكان الماء فيه صافياً ، ولم يعد كذلك... الماء صار احمر... المزارب بكى دماً... ربما بسبب ما رآه فوق السطح...^(١). ان القتل كثر وكثر في كل مكان ، وفوق السطوح ملأت دماء الضحايا المزاريب التي راحت تقذف بدلاً من الماء بالدم ، فالمزارب يبكي ويبكي حتى تغدو دموعه دماً ، أما لماذا يبكي فالراوي بوساطة (حسن التعليل) يعزو ذلك إلى تعاطفه وتأثره بمنظر أشلاء الضحايا فوق السطوح.

ولا تقف المأساة عند هذا الحد ، فالفواجع والأهوال والكوارث تشتد وتتفاقم حتى تلتصق لحوم الموتى بأجساد الأحياء "وحين وصلنا إلى ملجأ قبلنا... ملجأ مظلم... كل وجوهه ضامرة... حين غامرنا في قطع ارض مكشوفة للوصول إلى هناك... حين رأتنا الدبابات ورشاشات ٥٥ القابعة في أعالي التلال المحيطة... وأرسلت نيرانها... رحنا نزحف طول الليل كي نصل إلى حائط يخفي ظلالنا. حديق فينا كل من في الملجأ... وخيل إلينا عندما رأيناهم إننا الاسمن والأوفر صحة(.....) واكتشفنا ليس لأننا الاسمن ينظرون إلينا هكذا بأعينهم الجائعة... كان لنا رائحة ما ، غريبة ... تفوح منا ،

(١) الرواية: ١٣١.

وحين نظرنا إلى بعضنا وجدنا فتات لحم ملتصق بنا ، فانشغلنا بإزالته عنا طول الليل"^(١).

كذلك "يشكل التجويع والتحكم بإشباع الحاجة إلى الطعام وسيلة أخرى أساسية للتعذيب وكسر المقاومة"^(٢) ، في أجواء القهر والقمع ، وهذا ما نقلاه في الرواية حيث يضطر الفلسطيني إلى أكل القطط والكلاب ثم إلى أكل لحوم الموتى "وقال المذيع: أن فتوى شرعية أصدرها المفتي العام تبيح للمحاصرين أكل بحوم القطط والكلاب والجرادين في محاولة أخيرة للحفاظ على حياتهم"^(٣). وعندما نفذت القطط والكلاب صدرت فتوى أخرى "وأغلقت أبواب الدنيا في وجهنا مرة واحدة ، حين قال المفتي في فتواه الثانية.. ويبدو أن له جواسيسه الذين يستطيعون أن يعرفوا تماماً أن القطط والكلاب والجرذان باتت مفقودة- قال: يحق لأهل المخيمات المحاصرة أن يأكلوا لحم موتاهم. فكسرنا أبواب الدنيا كلها مرة واحدة"^(٤). وهكذا وفق السرد البانورامي ، بمشاهدته الفنية بالدلالات والإحالات ، لإبراز وتجسيد مأساة الشعب الفلسطيني ، بأسلوب غير مباشر ، بعيداً عن التقريرية والخطابية.

(١) الرواية: ١٥٧.

(٢) الإنسان المهذور: ١٤١.

(٣) الرواية: ١٤٨.

(٤) المصدر نفسه: ١٥١.

قراءة في رواية زهدي الداودي "وداعاً نينوى"

الدكتور زهدي الداودي أستاذ التاريخ في جامعة كركوك ، قاص وروائي ، بدأ كتابة القصص منذ الستينات من القرن الماضي ، صدر له "الإعصار: مجموعة قصص / ١٩٦٢" و "رجل في كل مكان / رواية / ١٩٧٤" و "الزنايق التي لا تموت: مجموعة قصص / ١٩٧٨" ، وأخيراً صدرت له هذه الرواية في كركوك عن مؤسسة الشفق الثقافية "وداعاً نينوى" عام ٢٠٠٤.

تنتمي الرواية إلى رواية الترجمة الذاتية أو رواية السير ذاتية التي يعرفها (لوجون) بأنها "نصوص تخيلية تجعل قارئها يظن على حق انه يوجد تطابق بين مؤلفها والشخصية انطلاقاً من أوجه الشبه التي يخالها تراءى له ، في حين أن المؤلف -خلفاً للقارئ- اختار أن ينفي هذا التطابق أو اختار على الأقل عدم إثباته"^(١). وهذا وهذا النوع الروائي عرفته الرواية العراقية في رواية "جلال

(١) نقلاً عن: شكري المبخوت: سيرة الغائب، سيرة الآتي، دار الجنوب

للنشر، تونس - ١٩٩٢: ١٤.

خالد/١٩٢٨" لرائد القصة الحديثة في العراق محمود احمد السيد(١٩٠٣ - ١٩٣٧) الذي سجل فيها تجاربه التي خاضها في الهند عندما مكث فيها عاماً كاملاً تعرف خلاله بعض المفكرين الهنود من ذوي النزعة الوطنية والاشتراكية. وسار على نهج السيد ذو النون أيوب وآخرين. وفي مصر برز هذا الاتجاه في أعمال طه حسين وتوفيق الحكيم وإبراهيم المازني. أما في سوريا ولبنان فتجلى في روايات سهيل إدريس وحنا مينه.

إن موضوع الرواية هو التجربة التي عاشها المؤلف في جامعة الموصل خلال السنوات الأخيرة من السبعينيات من القرن الماضي. وهي تبدأ عام ١٩٧٦ الذي عين فيه في الجامعة وتنتهي عام ١٩٧٩ الذي غادر فيه نينوى إلى أوروبا. تتمثل هذه التجربة في المحاولات القسرية التي جرت لإرغامه مع أساتذة آخرين على الانتماء إلى حزب البعث الحاكم في العراق آنذاك ، لكن المؤلف يصمد أمام الاضطهاد ، ويتخلص بالخروج من الوطن ، في حين يتم اغتيال بعضهم ، وإرغام بعضهم الآخر على الانتماء بأساليب وحشية في غاية القسوة والعنف.

إذن ما دعانا إلى عد الرواية السير ذاتية ، هذه التجربة الشخصية الصعبة للمؤلف ، لكن هل هناك أية إشارات داخل الرواية إلى هذه الحقيقة. كان يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي ، وتطابق هو من شروط السيرة الذاتية ، كذلك لم تكتب على غلاف الرواية عبارة مثل "سيرة ذاتية" أو "صفحات من حياتي" لكن الذي يعرف

المؤلف مثل كاتب الدراسة الذي كان زميلاً له في الجامعة — يعلم أن الوقائع التي صورتها الرواية ، عاشها المؤلف وكانت سبباً في رحيله عن الوطن. فشخصية "صالح" الأستاذ في جامعة الموصل ، أنها هو الدكتور زهدي الداوودي أستاذ التاريخ في هذه الجامعة خلال النصف الثاني من سبعينيات القرن الماضي.

يشيع عادة في السيرة الذاتية والرواية السير ذاتية السرد الأفقي "وهو السرد الذي تبدأ فيه الأحداث من نقطة في الحاضر وتتجه إلى المستقبل باستمرار ، دون عودة أو ارتداد إلى الماضي ، أو أن هذه العودة وهذا الارتداد أن وقعا فهما يقعان بحدود ضئيلة جداً"^(١). لكن السرد هنا لا يتقيد بالتسلسل الزمني للأحداث وإنما يلجأ إلى قطع واختيار الأمر الذي أدى إلى ظهور مفارقة بين زمن السرد وزمن القصة ، كما هو شائع في "الرواية المعاصرة التي يبلبل فيها المؤلف عن قصد المرجع الزمني منظماً نصه القصصي لا على حسب تسلسل أحداث الحكاية ، بل بالاعتماد على تصور جمالي أو ذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي"^(٢). يبدأ السرد ففي الرواية في يوم من أيام كانون الثاني ١٩٧٩ ، وقد أوشكت الأحداث أن تنتهي بمحاولة البطل (صالح) ان يتخذ قراره

(١) شجاع العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد — ١٩٩٤ : ٧٥.

(٢) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد — الدار التونسية للنشر — ١٩٨٦ : ٧٥.

حول انتمائه إلى الحزب ، بعد أن زادت الضغوطات والتهديدات عليه ، بعد ذلك تحلل السرد سلسلة من الاسترجاعات الخارجية والداخلية ، والاسترجاع هو "عملية سردية تتمثل في إيراد السارد لحدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد. ويقسم إلى ثلاثة أنواع هي:

١. استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.
 ٢. استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.
 ٣. استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين.
- ولعل أهم هذه الاسترجاعات التي تلقي الضوء على ماضي الشخصيات والأحداث ، ما يخص الدكتور خليل الشخصية الثانية في الرواية ، وهو أستاذ تقديمي أكمل دراسته في الولايات المتحدة تقوم السلطة بتدبير مكيدة ضده لجعله ينتمي إلى حزب البعث الحاكم ، ففي إحدى محاضراته يسأله طالب عن أصل الإنسان ، فيقوم الدكتور بشرح نظرية دارون حول انتقال القرد إلى الإنسان ودور العمل في ذلك:

قال احد الطلاب مبتسماً بسخرية:

إننا اذن كنا قردة.

علق الدكتور خليل مازحاً ومبتسماً أيضاً:

وهل اكتشفت هذه الحقيقة الآن؟

وضحك الجميع.

قال احد الطلاب:

وادم عليه السلام؟ ما هو موقعه من الإعراب؟

أجاب طالب آخر:

دمية طينية صنعها الله في وقت فراغه.

قال الطالب الذي طرح السؤال بشكل استفزازي:

أستاذ ، أن ما يجري في المحاضرة هو كفر وزندقة.

إن الادعاء بأننا ننحدر من القرد يقودنا إلى نبذ الأديان السماوية"^(١). وبعد أيام راح خطباء الجوامع يشهرون به ويحرضون العامة ضده "أن أهل الزندقة والإلحاد يجب ان يحاربوا بلا شفقة ، وأنهم يجب أن يقتلوا وقتلهم حلال ، فلا شفيع لهم لا في الدنيا ولا في الآخرة. إن المدعو الدكتور خليل احمد ، هذا الشيوعي الصهيوني والزنديق اللعين ، قد احل الله قتله"^(٢). عندئذ لا يكون أمام الدكتور من سبيل إلا أن يطلب الانتماء إلى الحزب لحماياته ونجاته من هذا المأزق الكبير الذي خلقوه له.

وفي السرد استباقات تلمح إلى ما سيحدث من أحداث مهمة ، والاستباق "هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث أت أو الإشارة إليه مسبقاً وتسمى هذه العملية في النقد التقليدي بسبق

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٢.

(٢) زهدي الداوودي: وداعا نينوى، مؤسسة الشفق الثقافية، كركوك -

الأحداث"^(١). فعندما يكون الدكتور صالح أمام تهديدات عدة لينتمي إلى حزب البعث ، يأتي وصف الطبيعة إرهاباً بما سيقدم عليه من اختيار ، وهو تحدي هؤلاء الذين يهددونه وذلك بترك الجامعة ومغادرة الوطن "كانت السماء وراء النافذة زرقاء عميقة ، تتخللها ندف من السحب البيضاء تحيط بشمس كانون الثاني التي كانت تحاول عبثاً نشر الدفء في الهواء البارد القادم من قمم الجبال البعيدة المكسوة بالثلوج ، ورغم البرد كانت الورود الحمراء والصفراء والوردية التي تلمع تحت أشعة الشمس الواهنة تعلن عن ربيعها الخاص بها. أشجار الكالبتوس والصنوبر كانت هي الأخرى تتحدى الشتاء بأوراقه دائمة الخضرة ، فكم انه لشيء غريب ان يكون الربيع في حضان الشتاء..."^(٢). فكما تتحدى الورود وأشجار الكالبتوس والصنوبر قسوة الطبيعة ، ومثلما الربيع الذي يتحدى الشتاء ، سيتحدى الدكتور صالح سلطة البعث بعدم الانتماء ، وهذا يورث فعلاً في نهاية الرواية ولعل هذا الوصف للطبيعة يدخل ضمن الوصف التفسيري الشائع في الرواية الحديثة ، وهو الوصف الذي يأتي ليلقي الضوء على سلوك الشخصية ويفسر تصرفاتها ونوازعها المختلفة ، إذ أن هذه الأوصاف للطبيعة ألقت الضوء على التحدي والإصدار اللذين ولدا في أعماق شخصية الدكتور صالح وهو في

(١) الرواية: ١٢.

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٢.

مثل هذا الموقف الصعب.

وفي الوقت نفسه هناك أوصاف تدخل ضمن الوصف الزخرفي أو التزييني ، وهو الوصف الذي يأتي غاية في ذاته دون ان يفيد شيئاً من ما يخص الأغراض القصصية ، مثال على ذلك "كانت شمس كانون الثاني واهنة صفراء تميل إلى الأفق الغربي ، وتنحدر ببطء للاختفاء بين ثنايا غيوم حليبية زرقاء فاتحة توطرها حواش بنفسجية سرعان ما تتحول إلى لون وردي فبرتقالي لماع يضيء الأقسام العليا منها ، وكانت الأقسام السفلى من الغيوم تتلاشى في زرقة داكنة عائمة فوق التلال الكلسية البعيدة التي تتحضر أرضاً داكنة مائلة توحى بالكآبة. وكانت الريح الشمالية الجافة القادمة من جبال كردستان تحمل معها نتفاً من الغيوم الكثيفة التي خلفت وراءها الثلوج في مكان ما وراء الأفق الشمالي"^(١). كما أن في الرواية أوصافاً تبرز بالسرد بحيث يتخلق من امتزاجهما ما يسمى "الصورة السردية"^(٢). مثل الأوصاف المتعلقة بالتعذيب الذي يجري للأساتذة التقدميين الذين يرفضون الانتماء إلى حزب البعث "نقدم رجل طويل ، عريض المنكبين ، ينحدر شارباه إلى جانبي فمه المقوس ، ومد ذراعية الطويلتين الشبيهتين بذراعي غوريلا ، إلى مهدي الذي كان متكئاً على الحائط ، ورفع إلى أعلى بقوة وقسوة

(١) الرواية : ٥.

(٢) المصدر نفسه : ٨٤.

كما لو انه يرفع ثقلاً خفيفاً ، ثم ألقاه على الأرض قرب قدمي الرجل المتأق ، وعندما ارتطم بالأرض احدث صوتاً مدوياً ، ردد القبو صده ثم أعقبته أهة موجعة صدرت منه بصورة لا إرادية...^(١).

أما ما يخص الضمائر السردية ، فإن ضمير الغائب "هو" غالب على سرد الرواية والمعروف أن هناك ثلاثة ضمائر يستخدمها السرد الروائي: أنا ، أنت ، هو "والحق أن اصطناع الضمائر يتداخل ، إجرائياً ، مع الزمن من وجهة ، ومع الخطاب السردى من وجهة ثانية ، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة أخرى"^(٢). ويبدو أن الروائي عندما اثر ضمير الغائب على الضميرين الآخرين ، عرف خصائصه الايجابية ومنها "انه وسيلة صالحة لان يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وأراء ، دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشراً... ويجنب اصطناع ضمير الغائب على الكاتب السقوط في فخ "الأنا" الذي قد يجبر إلى سوء العمل السردى وانه الصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية الخاصة"^(٣). من اجل ذلك وجدنا هذه السمات الايجابية لضمير الغائب توافرت في الرواية ، مثل هذه الأفكار السياسية التي يعلن عنها السارد ، وهي تتعلق بسلوك الدكتاتوريين الذين لا يتورعون عن فعل أي شيء "لكل الأشياء

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٦.

(٢) الرواية: ٩٦ - ٩٧.

(٣) عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، الكويت. ١٩٩٨ : ١٧٦.

وجهان، ابيض واسود ، الجانب المشرق والجانب المظلم ، حتى الصورة المعلقة في غرفتك تمثل قناعين ، احدهما يضحك والآخر يبكي. وإذا كان مهرج شكسبير يرافق الملك دوماً ، فإن المهرج هو الوجه الحقيقي للملك نفسه ، وما الملك سوى القناع المتروك. وإذا كان الملوك القدماء يكتفون بمهرج واحد أو عدة مهرجين ، فإن بعض المهرجين والقتلة الذين صعدوا العروش ، لا يكتفون بتحويل شعبهم بأكمله إلى مهرج كبير حسب ، بل يريدون تحويل شعوب أخرى إلى مهرجين. لقد افتنوا من التاريخ ميكافلي ، وراحوا يقرءونه بامعان. المهم انك تحتفظ بكرسي العرش ، اقفز من فوق أكوام الجماجم ، وأسبح في انهار الدماء ، اقتل عدوك وامش في جنازته. ويظهر الرجل الأسطورة الذي يصنع التاريخ بقدرة قادر^(١).

لكن الراوي لا يستخدم ضمير الغائب فحسب ، بل يستخدم معه ضمير المخاطب حتى يخفف من الرتبة التي يخلقها في السرد الضمير الواحد ، ويضيف شيئاً من الحيوية على سرده بتغيير ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب ، مثال ذلك "انه لاحساس غريب حقاً حين يتبلور الحلم وتكامل معالمة ويبدأ بالتجسد بحيث يمكن للإنسان أن يلمسه. هاهو حمام العليل الحلم يتحول إلى حمام العليل الواقع. لو ان والده الآن يستيقظ من قدرته الأبدية ، ويغادر

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، الكويت - ١٩٩٨ :

قبره لدقائق ، ليراه وقد جاء إلى هنا. انه لم يعد ذلك الطفل الخجول الصامت. راح يتأمل البيوت والدكاكين الهرمة التي لفحتها الشمس. انها حقاً قرية. كنت إذن ذاك طفلاً ، كان عالمك هو المدينة الصغيرة التي ولدت فيها ، وقرية أعمامك الراقدة على سفح جبل شاهق والتي كنت تقضي فيها عطلاتك المدرسية...^(١).

وفي الرواية حوار كثير ، إلى جانب السرد والوصف ، وهذا الحوار في اغلبه حوار فني يحقق أغراضاً عدة في ما يخص الأحداث والشخصيات ، لكن ما يعيبه تعدد مستوياته اللغوية عند الشخصية الواحدة ، من عامي وفصيح:

جلبت ام علي الشاي وصحناً من الكعك.

كافي عاد عدنان. هل تريد أن تدخل المستشفى مرة أخرى؟

زين ، زين ، ام علي ، سوف لا استرسل في هذا الموضوع...^(٢).

إذن رواية "وداعاً نينوى" رواية سياسية بكل معنى الكلمة ، لان موضوعها الرئيس شهادة روائي وأكاديمي عراقي على ما كان يجري في العراق من قمع واضطهاد للمثقفين والعلماء التقلميين خلال النصف الثاني من السبعينيات من القرن الماضي ، لكن هذا الموضوع السياسي لم يحل دون توافر الشروط الفنية لجنس الرواية فيها.

(١) الرواية: ٧١.

(٢) المصدر نفسه: ٥٥ - ٥٦.

(شهداء قلعة دمدم) رسالة الماضي إلى الحاضر

ظهر الاتجاه التاريخي في القصة الكردية ، ومن قبل في القصة الأوربية والعربية نتيجة عوامل قومية وفنية أهمها الإحساس بالماضي والسعي إلى بعثه وإحيائه ، والمعروف ان القصة التاريخية الفنية - كما يقول الناقد شفيق السيد - (لا تعني بتقديم التاريخ للقارئ بالدرجة الأولى ، لان وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة ، وإنما تكمن قيمتها الفنية في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده إطارا ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعة الراهنة) أي أن القصة التاريخية لا تكون فنية إلا إذا عُنيت بالحاضر بواسطة الماضي ، بمعالجته ونقده ، فكأن الماضي يبعث برسائل إلى الحاضر محملة بعبير ودروس ودلالات ليستفيد منها في حل وإضاءة طرقه المعتمدة. وهذا ما فعله القاص والصحفي مصطفى صالح كريم في قصته "شهداء قلعة دمدم" الصادرة عام ١٩٦٠ ، والمترجمة إلى العربية عام ٢٠٠٤ (ترجمة محمد البدري ، منشورات دار الثقافة والنشر الكردية/وزارة الثقافة).

قام بناء القصة على واقعة تاريخية تعد صفحة مشرقة زاهرة

بالبطولة والبسالة والتضحية في تاريخ الكرد عام (١٦٠٨) ، وهي المعركة التي نشبت بين أبطال حامية قلعة دمدم قرب مدينة (أرمية) بقيادة الأمير خان زعيم عشيرة (برادوست) الكردية ، والجيش الإيراني الذي بعثه الشاه عباس لاحتلال القلعة نظرا لرفض الأمير خان إسكان ثمانية آلاف من الإغراب القادمين من تركيا قرب القلعة. يقول المؤرخ الكردي المعروف محمد أمين زكي في كتابة (خلاصة تاريخ الكرد وكردستان) عن هذه الواقعة (حقاً أن هذه الصفحة الخالدة في تاريخ الكرد لجديرة بالذكر والتنويه في كتاب مستقل ، يقرأه الجيل الحالي والأجيال القادمة من شباب الأمة الكردية وكهولها لان آيات وخوارق هذه الواقعة لكثيرة ومثيرة جدا حتى أن (اسكندر منشي) على خلاف ما يقضي عليه التعصب المذهبي والنزعة الشيعية الرسمية ، اضطر إلى تمجيد هذه الصفحات الخالدة وإلى الثناء على الأبطال الذين سطروها بدمائهم الزكية ، كما أن روعة هذه البطولة والتضحية العظيمة حملت العلامة المستشرق المسيو (اومان) على أن يذكرها بشيء كثير من الإجلال والإعجاب ، وإن يصفها بالروعة والجلال). (ص: ٢٦٧) التزم القاص في قصته بالخطوط العامة الأساسية لهذه الحادثة التاريخية ، لكنه أضاف إليها بعض الوقائع التي تتطلبها الغايات والأهداف التي رسمها لقصته ، وتطلبها أيضا طبيعة الفن القصصي القائم على الحركة والتشويق والإثارة ، وأهمها العقدة الغرامية المتمثلة في حب (عبدال بيك) ابن الأمير خان لـ (فيان) ابنة إحدى القرى المجاورة للقلعة. والمعروف إن

إضافة هذا الحب إلى جانب العقدة الرئيسية للقصة أو الرواية ،
تقليد سنة جرجي زيدان رائد الرواية التاريخية في الأدب العربي
الحديث ، وقد سار عليه اغلب القصاصين والروائيين فيما بعد.
كذلك أضاف القاص إلى وقائع القصة واقعة الخيانة التي قام
بها(محمود كيهكاني) خادم ابن الأمير بسبب منافسته لمخدومة
(عبدال بيك) في حب(فيان) الأمر الذي يجعله يحقد على (عبدال)
ومن ثم يعين العدو على السيطرة على النبع الوحيد الذي كانت
القلعة تشرب منه ، وهذا ما جعل العدو ينجح في دخول القلعة.
فضلاً عن الغش والخديعة اللذين يلجأ إليهما في حربه مع المدافعين
عن القلعة.

أن دلالات القصة عديدة وغنية تحملها الرسالة التي يبعث بها
التاريخ إلى الحاضر ، لعل أهمها ما يأتي:
أولاً: إن الكرد ذو بأس وشجاعة وإقدام ، فهم يستमितون في
القتال والصمود دفاعاً عن أرضهم وديارهم ولا يستسلمون أبداً
للطامعين والغزاة مهما كانت الظروف ، وهذه الدلالة جسدها دفاع
وصمود حامية القلعة في ظروف صعبة تمثلت في كون الجيش
الإيراني أكثر من المدافعين بثلاثة وعشرين مرة ، وشحة المياه في
القلعة ولاسيما بعد سيطرة العدو على النبع الوحيد للقلعة واضطرار
المدافعين إلى الاعتماد على مياه الأمطار. عندما يعلن الأمير خان في
ديوانه نبأ عزم العدو على احتلال قلعة دمدم ، نرى الحاضرين
يتصرفون على النحو الآتي:

(وهنا استل واحد من مشاهير شنو خنجره الدبان ذا القبضة البيضاء وهو يقول: قسماً بهذه الأرض لن ادعهم يمرون في وطننا حتى ان كنت لا املك غير هذا الخنجر سلاحاً أو فليمروا على جثتي. وأضاف عبدال بيك على كلام الرجل قائلاً: قسماً برأس الخان ، مادام الدم يجي في عروق جسدي لن ادع أي قزلباشي... يسح شاربيه امام مرايا قلعة نارين...) ^(١) وهذا الدفاع والصمود الأسطوريان ينتهيان باستشهاد الجميع بمن فيهم الامير خان وابنه عبدال.

ثانيا: ليس هناك حواجر وحدود تفصل بين الحكام والمحكومين ، أو بين القادة والجنود ، فالكل سواسية في القتال ، وهناك ديمقراطية وشورى في اتخاذ القرارات (وبعدئذ وجه أمير خان كلامه إليهم وقال: الاستشارة والمداولة والاستفسار أشياء جيدة ، ولهذا جمعتكم لكي استطلع آرائكم وقد علمت جيداً بان لا احد فيكم يريد الخضوع لأمر الشاه... لذا فلنخض من اجل كوردستان عملية الدفاع هذه... إما الموت بعزة أو الحياة بكبرياء وما أن انتهى (الخان) من كلامه حتى راحت الخناجر تبرق مثل الرعود التي تلمع في السماء ، وبهذه الظاهرة التقليدية قرر الجميع خوض المعركة ضد قرار الشاه) ^(٢).

(١) القصة : ١٠ ، ١١ .

(٢) المصدر نفسه : ١١ .

ومن الجدير بالذكر أن مثل هذا الجو السياسي والاجتماعي الصحي يشجع الجنود والمواطنين على القتال والدفاع عن الأرض لأنهم يشعرون أن الأرض أرضهم لأن حقوقهم مصونة والحاكم واحد منهم ، لكن احكم عندما يكون ديكتاتوريا قائماً على القمع والاضطهاد ، والحاكم يكون معزولاً عن الشعب ، آنذاك يتفشى التخاذل والجبن في النفوس ، وتغيب الشجاعة وينتشر اليأس ، فلا احد يقاتل في ظل مثل هذا الحكم فتحدث الهزائم والنكبات ، كما حصل في نكسة حزيران عام ١٩٦٧ ، وقد جسدت مثل هذه الأجواء الشاذة ، مسرحية الشاعر والكاتب السوري (ممدوح عدوان) (محاكمة الرجل الذي لم يحارب).

ثالثاً: مشاركة المرأة الرجل في الدفاع والقتال والصمود ، فالدفاع والصمود الحقيقيان يتمان بمشاركة الجميع رجالاً ونساءً و(فيان) في القصة هي رمز المرأة الكردية الشجاعة التي تأخذ دورها إلى جانب الرجل في معارك الدفاع عن الأرض وتضحي بحياتها في سبيل ذلك ، كما فعلت(فيان) (عند البرج الذي كان يعود لعبدال بيك ، كانت المعركة على أشدها ، وبدت فيان منهمكة تنتقل هنا وهناك تملأ مخزن البندقية هذا وتسقي الآخر قطرات من الماء ، وتضمد جراح شخص ثالث ، وتسحب صناديق العتاد لكي تكون في متناول أيدي المقاتلين...) ^(١). وتظل على هذه الحال حتى تصاب برصاصة في

الصدر تودي بحياتها.

رابعا: إن الانكسارات والنكسات في تاريخ الكرد والشعوب الأخرى لم تحدث بسبب التخاذل والجبن ، وإنما حدثت فعل الخيانة (خيانة بعض النفوس الضعيفة في الداخل) والغش والخديعة اللذان يلجأ إليهما العدو لتحقيق أغراضه فالخيانة قام بها (محمود كيهكاني) فسهل على العدو دخول القلعة ، أما الخديعة فتمثلت في تظاهر العدو بقبول الصلح مع الأمير خان ، عند علمه بقدوم جيش بقيادة احمد البهديناني لنصرة الأمير خان ، وعندما يتم التوقيع على وثيقة الصلح ، يقوم قائد العجم بإرسال رسالة إلى احمد البهديناني بالعودة إلى دياره نظراً لانتهاء المعركة وعقد الصلح ، وأنذاك يجد العجم الفرصة سانحة للهجوم على بقايا رجال الأمير خان وقتلهم جميعاً. فلولا الخيانة والخديعة لما كان في وسع العجم احتلال القلعة وقتل المدافعين عنها.

أما المقومات الفنية للقصة ففيها ما هو ايجابي ، وما هو سلبي فمن الايجابي سردها الزاخر بالحركة الناتجة عن تضافر مقومات السرد مع الصورة ، وهو أمر يؤدي إلى ولادة ما يسمى (الصورة السردية). ومن ذلك أيضا تقنيات تخص المفارقة بين زمن القصة وزمن السرد مثل تقنية (الاستباق) أو (الاستشراف) التي تعني الإشارة إلى حدث أو أحداث قادمة^(١).

(١) القصة : ٦.

أما السلبي فيتمثل في حوارها المتكلف ذي النزعة التعليمية ،
ومعجىء مغزى القصة في نهايتها بأسلوب تقريرى مباشر ، ولا ننسى
أن القصة مكتوبة في أواخر الخمسينيات اعني أن القصة العراقية
لم تكن قد تطورت بعد وكان القاص في بداية حياته الأدبية وان
أدواته الفنية لم تكن قد اكتملت بعد ورغم ذلك فان عمله يعتبر
من الأعمال الجيدة.

نجيب محفوظ مؤسس الرواية العربية

حملت إلينا وسائل الإعلام يوم الأربعاء المصادف ٣٠ آب ٢٠٠٧ المنصرم ، نعي الروائي المصري الكبير نجيب محفوظ في الوقت الذي كان العراقيون حكومة ومثقفين يتابعون حالته الصحية الحرجة بقلق ، فالسيد رئيس الجمهورية جلال طالباني بعث السيد حازم اليوسفي ممثل الاتحاد الوطني الكردستاني في القاهرة إلى المستشفى الذي كان يرقد فيه للاطمئنان على صحته نيابة عنه ، أما المثقفون العراقيون فظهر اهتمامهم بالراحل في المقابلات والحوارات والمقالات التي نشروها في صحفنا المحلية ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حب شعبنا الكبير للثقافة وتقديره لأعلام الثقافة والفكر.

ولد نجيب محفوظ في حي شعبي من أحياء القاهرة ١٩١١ ، ١٩١٢ لأسرة تنتمي إلى الطبقة الوسطى. التحق الراحل بالمدارس الحكومية ثم دخل الجامعة المصرية/كلية الآداب قسم الفلسفة سنة ١٩٣٠ وتخرج سنة ١٩٣٤. بعد ذلك انخرط في عالم الوظيفة فمارس عدة وظائف حكومية ، وبعد ان ذاع صيته روائياً كبيراً انتقل إلى

وظائف ثقافية وفنية.

حصل الراحل على ثقافة عميقة نتيجة لقراءاته الواسعة في الفلسفة والأدب والعلم والفن والتاريخ والسياسة ، قرأها بالعربية والانكليزية والفرنسية ، وعني بقراءة القصص والروايات الواقعية والنفسية والفلسفية لكبار الكتاب العالمين أمثال تولستوي ودستوفسكي وشيخوف وبروست وتوماس مان وكافكا ، الأمر الذي ترك أثره العميق في رواياته ، نشر أول رواية "عبث الأقدار" عام ١٩٣٩ ، ثم توالى نشر رواياته حتى صارت مجموعة ضخمة جعلت منه عملاق الرواية العربية الحديثة والمعاصرة ، ولهذا نال جائزة نوبل عام ١٩٨٨.

اجمع الباحثون والنقاد كافة على أن محفوظ هو أب الرواية العربية الحديثة ومؤسسها الأول وباني أمجادها فهو الذي أرسى دعائمها ووضع تقاليدها حتى أوصلها إلى المكانة التي تستحقها في الثقافة العربية ، بعد أن كانت النظرة إليها سلبية لأنها كانت تعد جنساً أدبياً طارئاً ودخيلاً ، على نقیض الشعر الذي كان ينظر إليه جنساً أدبياً عريقاً له جذور عميقة في تاريخ الثقافة العربية القديمة ، حتى أن محمد حسنين هيكل عندما نشر روايته المعروفة "زينب" عام ١٩١٤ ، لم يجرؤ على وضع اسمه الصريح عليها وإنما كتب على الغلاف بقلم مصري فلاح "لأن القصة لم تكن تحظى بتقدير المجتمع بل على النقيض كان المجتمع ينظر إليها أداة من أدوات اللهو والتسلية ، لكن محفوظ هو الذي استطاع بجهوده الجبارة أن

يجعل الرواية جنساً معترفاً به يحظى باحترام المجتمع. وهنا نسأل كيف استطاع محفوظ أن يحقق هذه الطفرة الكبيرة وهذا الانجاز العظيم في الرواية العربية؟ أن كل ما تحقق بفضل ما يأتي:

أولاً: تضافر المتعة والتشويق مع الفكر في رواياته فمحفوظ وفق/ منذ روايته الأولى ، في الجمع بين متطلبات الفنون السردية وقضايا الفكر إذ استطاع أن يخلق عوالم سردية تتضمن حوادث مشوقة وشخصيات إنسانية حية لا يمكن أن ينساها القارئ ، وحواراً عميقاً يحمل دلالات ثرة ولغة قصصية تتلاءم مع طبيعة السرد الروائي ، ووراء كل ذلك قضايا فكرية مختلفة تتعلق بالإنسان والمجتمع والتاريخ ، يصل إليها المتلقي بنفسه دون أن يقولها الروائي بنفسه في صفحات الرواية. إن سر نجاح محفوظ أنما يعود -كما يقول يوسف الشاروني- إلى انه "لا يقصد قصداً واعياً بث فلسفة معينة فيما يكتب... بل انه ليعتمد ذلك لأنه يخشى أن تطغى الفلسفة على الأحداث فتوجهها توجيهها مزيفاً ، ولهذا لا يتبع إلا إحساسه العام بمصريته ومشاكل الطبقة الوسطى في المجتمع المصري والارتفاع بهذه المشاكل إلى المستوى الإنساني ، تعينه على ذلك ثقافته العامة وخبرته الفنية ودأبه وإخلاصه لنفسه". في الوقت الذي كانت أغلب الروايات العربية تنتمي إما إلى روايات التسلية والترفيه حيث المغامرات الخيالية والحكايات الغرامية الساذجة ، وإما إلى الروايات الفكرية التعليمية حيث تطغى الأفكار والمنطلقات التعليمية على متطلبات السرد وعناصره.

ثانياً: الديناميكية والتنوع اللذان عرف بهما نتاج محفظ الروائي ،
فهذا النتاج لم يثبت على حالة واحدة وإنما تطور من اتجاه إلى آخر
حتى صار يحوي اغلب الأساليب والتيارات السردية ، وفيما يخص
المضمون عالج محفوظ القضايا الاجتماعية والواقعية ثم انتقل إلى
القضايا الفلسفية والوجودية فرواياته الأولى كانت تاريخية ، وهي
"عبث الأقدار" ١٩٣٩ ، و"راد ويس" ١٩٤٣ ، و"كفاح طيبة"
١٩٤٣ ، ثم اتجهت رواياته اتجهاً واقعياً إذ راحت تستمد موضوعاتها
من الواقع القائم وتصور قضايا اجتماعية وسياسية تتعلق بمصر
الحديثة وهي "القاهرة الجديدة" ١٩٤٥ ، و"خان الخليلي" ١٩٤٦ ،
"زقاق المدق" ١٩٤٧ ، و"السراب" ١٩٤٨ ، و"بداية ونهاية" ١٩٤٩ ،
وينتهي هذا الاتجاه مع صدور ثلاثيته المشهورة "بين القصرين"
١٩٥٦ ، "السكينة" ١٩٥٧ ، "قصر الشوق" ١٩٥٧ ، في هذه الروايات
الواقعية صور محفوظ مراحل زمنية مختلفة من تاريخ مصر حتى
قيام ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ وبرز فيها شخصيات مختلفة تنتمي
إلى الطبقي الوسطى بمستوياتها المختلفة ، وصور سلوكياتها وأسلوب
تفكيرها ، وهي تعيش في واقع غير طبيعي اختلت فيه القيم
والموازين وغلب عليه الفقر والفساد والاضطراب. بعد ذلك اتجهت
رواياته اتجهاً جديداً سماه بعض النقاد "التجريد الفكري" وسماه
آخرون "الاتجاه الفلسفي والتعبيري" ، وهي "أولاد حارتنا" ١٩٥٩ ،
و"اللس والكلاب" ١٩٦١ ، و"السمان والخريف" ١٩٦٢ ،
و"الطريق" ١٩٦٤ ، "الشحاذ" ١٩٦٥ ، "ثرثرة فوق النيل" ١٩٦٦ ،

و"ميرamar" ١٩٦٧ ، دارت هذه الروايات على قضايا فكرية وفلسفية ومشكلات إنسانية عامة تواجه الإنسان المعاصر في كل مكان كالشعور بالغربة والضيق والعبث والبحث عن الخلاص والانتماء واليقين ، أما نتاجه في السنوات الأخيرة فتمثل في مجاميع قصصها غلب عليها الاتجاه الصوفي وكان آخرها "أحلام فترة النقاها" ٢٠٠٤ .

ثالثاً: لغة نجيب محفوظ تعد أرقى مثال في تطوير اللغة العربية الفصيحة للسرد فهي لغة سهلة وحية ، تعبر بيسر عن طبائع الشخصيات وتصور ببراعة الأجواء المختلفة ، وتصف بإتقان الأمكنة والأشياء. قال طه حسين عنه "إن روعة قصص نجيب محفوظ تأتي من لغتها ، فهي لم تكتب في اللغة العامية المبتذلة ، ولم تكتب في اللغة الفصحى القديمة التي يشق وفهمها إلى أوصاف الناس وإنما كتبت في لغة وسطى يفهمها كل قارئ لها مهما يكن حظه من الثقافة ، ويفهمها الأميون إن قرئت عليهم ، وهي مع ذلك لغة فصيحة نقية ، لا عوج فيها ولا فساد ، وقد تجري فيها الجملة العامية أحيانا حين لا يكن منها بد فيحسن موقعها ، وتبلغ منك موقع الرضا".

جليل القيسي عاشق كركوك

فقدت كركوك والعراق أواخر تموز الماضي مبدعاً كبيراً في القصة القصيرة والمسرح جليل القيسي الذي ولد في كركوك عام ١٩٣٧ ، وعمل فترة في إحدى دوائر وزارة النفط ، وصادر أربع مجاميع قصصية وأربع مجاميع مسرحية وقصصاً أخرى نشرها في المجالات الثقافية العراقية والعربية.

يلفت نظرنا في سيرة القيسي وإبداعه شيان: الأول هو عشقه الغريب لمدينة كركوك ، مدينة النيران الأزلية والقلعة الشامخة والقوميات المتأخية ، وهذا العشق جعله يتشبث بمدينته فلم يتركها قط ، وتحمل الفقر والعوز في سنوات الحصار الصعبة ، ولم يبع نفسه لأي حاكم ، وقبل ذلك لم تجذبه إغراءات العاصمة في الستينيات والسبعينيات كما جذبت عدداً كبيراً من أدباء كركوك. كان بإمكانه الهجرة إلى الدول العربية والأوربية والعمل فيها في ميادين الصحافة والترجمة ، لكنه صمد ليبقى إلى جانب معشوقته الأثيرة كركوك ، وربما كان إبداعه ينضب لو نأى عن مدينته. كان القيسي -كما يقول الناقد رزاق إبراهيم حسن "من ابرز الذين استمعوا إلى نبض

كركوك وعزفوا على جميع أوتارها واحتضنوا مختلف مراحلها وأماكنها وجمعوا بين مختلف أطرافها وقومياتها وتجسّدوا بها". ولذا لم يبالغ الناقد عبد الله إبراهيم عندما عدّ القيسي أديب كركوك الأول في النصف الثاني من القرن العشرين. قال القيسي في مقابلة أجريت معه "لقد أحببت ومازلت وسأبقى أحب بهوس مدينة كركوك. أحب كردها ، تركمانها ، أثوريها ، أرمنها وصابنتها. عندما تعشق مدينتك عشقاً حقيقياً تفرق بسرعة آهة فيها عن آهة أخرى. إن زفرة حب مدينة كركوك تكون مثل النار. كركوك مدينة سيمفونية من اللغات. إنني منذ صغري أحببت كركوك ، وبقلبي بالفطرة عرفت ثراء هذه المدينة ولأن العقل مطاوع قابل الميل إلى كل اتجاه ، لذلك يدفعه كل شيء إلى الخطأ ، أما قلبي مع كركوك فلم ولن يخطئ معي. أنا وكركوك كحبتين من قشرة ولوزة. المجد لكركوك ولكل قومياتها وأطرافها". أما الشيء الثاني الذي يلفت أنظارنا عند القيسي فهو ولعه الغريب بالتجريب والتجريد والخروج على المألوف في القصة. لكن حديثنا هنا مقصور على عشق القيسي لكركوك.

بين مسرحيات القيسي وقصصه مسرحية وقصة تجسّدان على نحو جليّ هذا العشق لكركوك ، ففي مسرحية "مدينة مدججة بالسكاكين" وصف ودفاع عن كركوك أعده أسمى غزل قيل في المدن:

حمدي - كركوك مدينة ناعسة.

بثينة - بل ساحرة.

حمدي - مدينة مليئة بالرحمة... تحب الجميع.

بثينة - من غير استثناء.

حمدي - كركوك... أه... انها عروس المدن... وجهها حالم.

بثينة - نارها الازلية تهلل ليل نهار.

كان "حمدي" بطل المسرحية وهو شاب كركوكي ، يدرس الإخراج المسرحي في شيكاغو ، لكنه يتعرض هناك إلى اعتداء وحشي من قبل عصابة فيصاب في جسده ورأسه ، وهو ما يسبب له هزة عقلية ، فيعود إلى مدينته كركوك فنجده يقارن بين شيكاغو التي غرست فيه الكآبة والفرع حتى النخاع ، المدينة المدججة بالسكاكين والدولارات ، وكركوك مدينة الحب والرحمة:

حمدي - في شيكاغو كنت احلم بها [كركوك] وأتخيلها مع أوجاع آلامي وهذيانني... وأقارن بينها وبين مدينة الفجور والفسوق والدعارة.

بثينة - ياخنانك وحبك الشديدين لها.

حمدي - انها كل تاريخي وكل ذكرياتي... انها مدينة واضحة كالماء العذب.

أما القصة فهي "ملكة الانعكاسات الضوئية" التي تجسد صورة قائمة لكركوك عام ١٩٨٨ الذي نشرت فيه القصة ، وهو العام الأخير للحرب العراقية الإيرانية وعام الأنفال ، يقول بطل القصة وهو جليل

القيسي نفسه "من فوق القلعة ألقيت نظرة على كركوك الحبيبة ، وهي تبدو كثيبة ، حزينة ومهجورة من أهلها بعد الثانية عشر ليلاً... أثارني الليلة الربيعية الطرية ، والأرض الندية التي تعبق برائحة لذیذة وهي تلطم الأنف تدغدغ الحواس والرئة ، لكن الليل مثل المدينة نائم نوماً عميقاً باستثناء النار الأزلية التي تهلهل من جهة بابا كركر كأنها أقدم فنار في التاريخ البشري لإرشاد الناس الضائعين إلى مدينتي". وعندما يهبط فيها الإله البابلي مردوخ ويقوم بجولة مع البطل في أرجاء كركوك ليلاً ، تنتابه الدهشة فيقول "الربيع يتفجر بالحياة وهذه المدينة نائمة... لماذا؟" بعد ذلك يدعو الإله مردوخ البطل إلى زيارة بابل ليرى احتفالية رأس السنة البابلية فيلبي الدعوة وأنداك يرى عالماً -نقيض عالم كركوك- يفرق في البهجة والأصواء والسعادة والرقص والغناء والمساواة بين الجميع حتى صار يشعر بالنشوة تهطل عليه كالطر ، ويردد "أي مجتمع هذا الذي يفيض إلى درجة الطوفان بالرفاهية... ما هذا الفرح السعيد جدا الذي يصل حد الخرافة". ثم يسأله الإله أن يطلب ما يشاء ، فيطلب تدمير الشر والقتلة والفساد والمستبدین والمستغلين ومدبري المكائد ، ويرز خارطة مجسمة للعالم واضعاً عليها أسماء اخطر الأشرار لتقضي عليهم الآلهة. كذلك يريد منه الإله أن يطلب شيئاً لنفسه فيخرج بقائمة تحمل أسماء أشخاص يعشقهم ويريد أن يلتقيهم ولو لدقائق مثل: هيراقليدس ، الحلاج ، شكسبير ، دستوفسكي... الخ. وتنتهي القصة عند استعداد البطل للقاء هيراقليدس وهتافة: هل عم السلام العالم؟

إن هذا الحلم الذي هو جوهر القصة ، يعكس موقف الكاتب وإدائته للشقاء والبؤس الذين كانت تعيشهما كركوك (رمز لحاضر العراق) زمن الحرب العراقية الإيرانية وفي الوقت نفسه يعكس الحلم البديل والنقيض لهذا الحاضر البائس ، وهو ما يتجسد في بابل القديمة(رمز لماضي العراق) حيث السعادة والعدل والرفاه.

الفصل الرابع

كتب في نقد الأدب السري

القصة في الخليج العربي

صدر الكتاب عن معهد البحوث والدراسات العربية في بغداد. وهو بالأصل محاضرات ألقاها الدكتور عمر الطالب على طلبة قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية.

يتكون الكتاب من أربعة فصول. الأول: القصة في الكويت والبحرين ، والثاني: تطور المرأة من خلال القصة في الكويت والبحرين ، والثالث: الطفولة من خلال القصة في الكويت والبحرين ، والرابع: كاتبات القصة ومشكلات المرأة في العراق.

تتبع المؤلف في الفصل الأول (القصة في الكويت والبحرين). ما نشر من نتاج قصصي في الكويت والبحرين سواء ما نشر منه في الدوريات او في الكتب. وهذه المتابعة تتم بلا شك عن اطلاع المؤلف الواسع في هذا المجال. وقد اتبع المؤلف هذه المتابعة بتقويم لهذه القصص ، إذ حلل هذه القصص وبين ما فيها من سلبيات وإيجابيات ، وعلل بعض الظواهر التي لفتت نظره في هذا الأدب القصصي وأصدر أحكاما عليه.

لكن هذا التقويم والتعليل والحكم يفتقر إلى الدقة والصواب

أحيانا ، من ذلك ما يرد في تفسير أسباب تأخر ظهور القصة في الخليج العربي "قبل أن نتحدث عن القصة في الخليج علينا أن نبين سبب تأخر ظهور هذا الفن الأدبي هناك بشكله الصحيح والجاد إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. فالفن القصصي فن صعب يحتاج إلى تقنية فنية معينة لا تتأتى إلا عن طريق الدرس والمتابعة والاطلاع..^(١) معنى هذا أن السبب الأول في تأخر ظهور القصة في الخليج- كما يرى المؤلف- يعود إلى طبيعة هذا الفن ، وكان القصة هي وحدها تأخر ظهورها في الخليج ، في حين أن كافة الفنون الأدبية تأخر ظهورها أو نهضتها هناك كالمرحبة والمقالة والشعر. أن النهضة الأدبية تأخرت في الخليج لأسباب سياسية واجتماعية وحضارية معروفة.

ويذكر المؤلف في هذا المجال عاملا آخر "هو اختلاف ما بين لغة الأدب ولغة الكلام اختلافا يجعل قراء الأدب قليلين..^(٢) إن القارئ يفهم هنا أن هذا الاختلاف بين لغة الأدب والكلام وجد في الخليج حسب من دون الأقطار العربية الأخرى وأدى بالتالي إلى تأخر ظهور القصة هناك. أنني أتساءل هنا الم يوجد مثل هذا الاختلاف من الوطن العربي كله فلما إذا لم يؤد إلى تأخر ظهور القصة في غير أقطار الخليج! وفي الفصل أحكام تحتاج إلى إيضاح وتفسير ، لكن

(١) القصة في الخليج العربي، د.عمر الطالب -معهد البحوث والدراسات

العربية: ٩.

(٢) المصدر نفسه: ١١.

المؤلف يمر عليها مرور الكرام مثل "وقد تأثرت القصة الكويتية عند الرواد بالقصة العربية الحديثة وخاصة القصة المصرية"^(١) كيف كان هذا التأثير وما علاماته وصوره؟ لا يقف المؤلف ليلقي ضوءاً على ذلك ، بل يمضي سريعاً ليصدر أحكاماً أخرى.

ومثل هذا أحكام غامضة ، من ذلك "أما إسماعيل فهد إسماعيل في مجموعته (القصة الداكنة) فهو ينحو فيها منحى الواقعية الاشتراكية فأنت تلمس أجواء (الرومانتيكية) واضحة في تلك الرومانتيكية الشفافة المشوبة بالأمل دائماً وبالنهاية المتفائلة"^(٢). وكذلك ما يقوله عن إحدى القصص "إن المقاطع الشعرية التي ادخلها في صلب القصة لم تعمق الحدث بل هي العكس من ذلك زادته تفجيراً وإيحاءاً"^(٣).

ويقول المؤلف عن قصص إسماعيل فهد إسماعيل "وللمس الباحث تأثير فؤاد التكرلي على الكاتب في قصتيه (أنا إنسان) التي نلمس فيها روح قصة (القنديل المنطفئ) و(بقعة داكنة) التي نلمس فيها أثار (موعد النار) على الرغم من الفارق في الحدث إلا أن الجوين يوحيان بجو مشابه لقصتي التكرلي الانفتي الذكر"^(٤). لقد

(١) القصة في الخليج العربي، د.عمر الطالب -معهد البحوث والدراسات العربية: ٢٠٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٢.

(٣) المصدر نفسه: ٢٢.

(٤) المصدر نفسه: ٢٠.

رجعت إلى قصص الكاتبين باحثا عن هذا التأثير فوجدت شبيها في الجو والشخصية بين (بقعة داكنة) و (موعد النار) ، لكنني من ناحية أخرى لم أجد أي شبه بين (أنا إنسان) و(القنديل المنطفئ).
وحيثما تنتقل إلى الفصول الأخرى نجد المنهج الذي اتبعه المؤلف في الفصل الأول يغيب ليحل محله منهج غريب كنت أظن انه انتهى في دراساته النقدية.

إن الدكتور الطالب يستخدم في الفصول الثاني والثالث والرابع (في القسم الثاني) منهجا اجتماعيا ساذجا ، إذ يفصل بين شكل الأدب ومضمونه ، ويصيب اهتمامه على دراسة المضمون بمعزل عن الشكل حتى تبدو الدراسة دراسة تاريخية او اجتماعية لا علاقة لها البتة بالنقد الأدبي أو تاريخ الأدب. والمعروف أن هذا المنهج نابع عن مفهوم ساذج لطبيعة الفن والأدب ، مفهوم يرى أن الفن والأدب محاكاة حرفية للواقع وصورة فوتوغرافية للحياة ، وأن قيمة الفن والأدب تقاس بمطابقتها للحياة والواقع ، أي أن هذا المفهوم يعد الفن والأدب ضربا من العلم والمعرفة.

إن المؤلف يدرس ويحلل بإسهاب مضامين القصص الخليجية ليتخذ منها وسيلة لفهم تطور المرأة وواقع الطفولة في الخليج ، وكأنه مؤرخ أو عالم اجتماع لم يجد مصدراً غير القصة لدراسة واقع المرأة والطفولة هناك. وفيما يأتي أمثلة مما يرد في هذه الفصول تثبت ما ذهبنا إليه "أن التفاهم التام بين محمود وزوجته في قصة(رسالة إلى أخي) لفؤاد عبيد من مجموعته(بدرية في طريق الحياة)هو السبب

في السعادة فكلاهما في مستوى عال من الوعي والثقافة "انك في استقرار معنوي تام في حياتك الزوجية الحافلة بكل ما يفرح ويبهج. أقول هذا ثقة مني في نفسك أولاً ثم في ميزة زوجتك المثقفة التي تستطيع أن تحيل كل آلامك إلى أحلام وأمان حلو وهي في نفس الوقت تستطيع أن تفهمك أكثر من أي شخص". لقد استطاع الكاتب إن يحدد أسس السعادة الزوجية من ثقة وتفاهم ووعي ودأب واستقرار^(١). وهذا مثال آخر "أن السعادة التي تجمع الزوجين في رحابهما العطر هي التي تولد الشوق العظيم بين الزوجين إذا ما بعد احدهما عن الآخر. إن الذهاب إلى البحر لاستخراج اللؤلؤ كان يقطع وصل هذا اللقاء المتواصل بين الزوجين. وتبقى الزوجة منتظرة مشوقة لعودة زوجها الحبيب.

إن مثل هذه الظاهرة تكثر في القصة العربية في الخليج كما في قصة (الفراشات) لأمين صالح "هناك امرأة تطل من الشرفة ترمق البحارة الذين يتزاحمون داخل وخارج الحانة: مبحر أنت ضفتي الغياب والحضور. حاضر أبدا في أحداقي فمتى تضيء صدغي براحتيك يا زوجي"^(٢).

ويرد في الفصل الثالث "وإذا ما بعد الأدب عن أهله يبقى حينه إلى أولاده عظيما وقويا كما في قصة (لمن يغني القمر) لحمد

(١) القصة في الخليج العربي، د.عمر الطالب -معهد البحوث والدراسات العربية: ٦١.

(٢) المصدر نفسه: ٦٣.

الماجد "كيف حال البحرين البيت والزوج والأولاد وحياة تتوسد
أجفان الطمأنينة- الجميع بخير"^(١).

والمؤلف يرى القصة نقلاً حرفياً للواقع وتسجيلاً أميناً لحقائقه
ويقومها على وفق هذا المفهوم "ان القصة في الخليج العربي تعكس
بواقعية وأمانة تطور المرأة من النواحي الاجتماعية والاقتصادية
والسياسية.. وهكذا تؤدي القصة في الخليج واجبها وتقف شامخة
إلى جانب شقيقاتها في الوطن العربي الكبير"^(٢).

إننا نتساءل هل كتب قصاصو الكويت والبحرين قصصهم
ليصوروا فيها هذه القضايا الاجتماعية التي أشبه ما تكون
بالبديهيات. ونحن إذا كنا نقرا هذه القصص من اجل هذه الغاية
فلماذا لا نقرا هذه القضايا الاجتماعية مباشرة في الدراسات
التاريخية والاجتماعية ، وذلك لان هذه الدراسات تتناول هذه
القضايا بدقة وصدق أكثر من هذه القصص. يقول احد النقاد "لو
أننا طلبنا من العمل الأدبي أن يكون صورة صادقة للحياة لا
ستعطينا بكتب التاريخ عن الأعمال الأدبية لان التاريخ دون شك
أكثر مطابقة للحياة من الأدب". "فالعمل الأدبي قد يصور لنا الحياة
ولكنه ليس صورة لها وهو ليس معادلاً للحياة أو بديلاً لان ما
يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة". والدكتور الطالب بعد هذا

(١) القصة في الخليج العربي، د.عمر الطالب -معهد البحوث والدراسات

العربية: ١٣٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٢٨.

يرى الفكرة في القصص متمثلة في بضع جمل أو عبارات ، فهو حين يدرس القصة ، يحدد فكرتها ويستشهد عليها ببعض الجمل والعبارات من القصة. وهذا بلا شك يخالف إحدى بديهيات النقد الأدبي الحديث التي ترى أن "معنى العمل الفني لا يستقيم في جزء من أجزائه ، دون الجزء الآخر ، بل في مجموع هذه الأجزاء ومن صلتها بعضها ببعض".

أما الفصل الرابع فيقسمه المؤلف إلى قسمين ، ولو أننا لا نرى أي مبرر لهذا التقسيم ، القسم الأول يحمل عنوان "كاتبات القصة في العراق"

ويحمل الثاني عنوان "مشكلات المرأة وكاتبات القصة في العراق". فمضمون القسمين هو متابعة سريعة لنتاجات كاتبات القصة في العراق غير أن هذه المتابعة تتسع بعض الشيء في القسم الثاني. وتتخلل القسم الأول بعض الأحكام المتعلقة بالجانب الفني للقصة.

لقد أدى هذا التقسيم إلى ظهور التكرار في الفصل ، إذ نقرا الكلام نفسه على بعض الكاتبات مثل مليحة اسحق (٢١٦، ١٨٦) وديزي الأمير (٢٣٥، ٢٠٢) ولطيفة الدليمي (٢٣٩، ٢٠٥). وقد سبب هذا التكرار تناقضاً في كلام المؤلف ومثال ذلك تسمية المؤلف قصة (عقلي دليلي) رواية (ص ١٨٦) وتسميته أباهاً قصة طويلة (ص ٢١٧). ويقول المؤلف (ص ١٨٦) ان المجموعة القصصية الثانية للمليحة اسحق هي (ليال ملاح). في حين يقول (ص ٢١٨) ان

مجموعتها الثانية هي (رائعة). وبعد فالكتاب - كما أرى - لا يحمل
جديداً بالنسبة إلى كتب ودراسات الدكتور الطالب في القصة ، وهو
دون هذه الكتب والدراسات. ونحن في انتظار الجزء الثاني من
الكتاب.

الانفعالية والابلاغية في بعض أقاصيص ميخائيل نعيمة

هذا واحد من الكتب الجادة القليلة التي صدرت عن الأدب القصصي العربي في السبعينات في القرن العشرين ، ولعله أول دراسة أسلوبية كتبت عن القصة العربية كتبها العالم اللغوي الدكتور عفيف دمشقية الذي يقول في مقدمة الكتاب ان عمله هذا "أول محاولة للدراسة نقدية لغوية على ضوء علم اللغة الحديث او الألسنية ، تطبق على الأدب العربي ، وأنا لقينا كثيرا من العنت في سبيل إيجاد مصطلحات عربية تقابل بعض المصطلحات الأجنبية التي رسخت دلالاتها في كل بحوث اللغة الحديثة الجارية اليوم في الغرب"^(١).

ضم الكتاب ثلاثة أقسام: القسم الأول(مراحل تطور الأدب العربي المعاصر) درس فيه المؤلف مراحل تطور الأدب العربي المعاصر والعوامل التي أسهمت في هذا التطور ، والقسم الثاني عني بدراسة مظاهر تطور النثر العربي المعاصر من حيث دلالة الألفاظ

(١) الانفعالية والابلاغية في بعض أقاصيص ميخائيل نعيمة ، دار الفارابي

وتركيب الكلام وأساليب التعبير. ويلاحظ هنا أن المؤلف أورد بعض التعريفات والآراء المهمة لعلماء الأسلوبية الأوروبية الحديثة مثل شارل بالي وجيرو واولمان ، فمؤسس الأسلوبية الحديثة بالي يعرف بالأسلوبية قائلاً "إن علم الأساليب هي استخراج ما في تلون التعبير الشخصي من عموميات ، واستنباط ما فيه من الميول المشتركة. ويمكن القول بأنه (أي علم الأساليب) يبحث في الكلام ، وفي الأعمال الكتابية على وجه الدقة ، عما لا يهتم الناقد الأدبي أو مؤرخ الأدب كثيرا ، أي مما يجعل الكاتب منفلتا من زمان نفسه ، خاضعا دون وعي منه لقوانين لغته"^(١). كذلك تعريف الأسلوبى الفرنسى جيرو "علم الأساليب هو البلاغة المصرية بشكليها فهو يبحث في كيفية التعبير ، وهو نقد للأساليب الفردية"^(٢).

وفي الوقت نفسه يورد المؤلف تعريفا للأسلوب يعتمد على المتلقي ، فالأسلوب هو "اثر يحدد محتوى الكلمة الإعلامى (عن طريق التضاد أو التلاقي) ، ولا يمكن بالتالي تعريفه الا عن طريق القارئ ، لأنه الأثر الذي يتخلف في نفسه فيكون انتظاره إما مخيباً للآمال وأما محققاً لها"^(٣). أما القسم الثالث من الكتاب فيتكون من مبحثين: الأول(مخائيل نعيمة الناقد) ، والثاني (الانفعالية

(١) القصة في الخليج العربى، د.عمر الطالب -معهد البحوث والدراسات

العربية: ٥٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥٢.

(٣) المصدر نفسه: ٥٣.

والابلاغية في بعض أقاصيص نعيمة).

لكن هذه الأقسام الثلاثة التي يتكون منها الكتاب ، تشير إلى افتقار الكتاب إلى الوحدة في المحتوى ، فالقسم الأول والثاني والمبحث الأول من القسم الثالث كلها لا ترتبط بعلاقة وثيقة بقضية الكتاب الرئيسة (الانفعالية والابلاغية في بعض أقاصيص نعيمة) ، ويبدو أن صغر حجم المبحث الثاني من القسم الثالث الذي هو صلب الكتاب ، هو ما دفع المؤلف إلى ضم هذه الأقسام إلى الكتاب وكان بالإمكان استبدال مباحث نظرية عن الأسلوبية بهذه الأقسام الزائدة.

عرف المؤلف الفاضل بهذين المصطلحين (الانفعالية والابلاغية) وتكلم على مفهوم كل منها ، على نحو موجز ، فقال عن المصطلح الأول "لقد تبينا في تعريف الانفعالية (أو اللغة العاطفة) تحديد اللغوي vendryes الذي يقول بأنه إذا كانت اللغة أداة للتعبير عن الفكر ، وإن الأفكار يعبر عنها بالطرق المنطقية ، فإن المرء لا يتكلم فقط من أجل تشكيل أفكاره ، وإنما من أجل أن يؤثر على نظراته ويعبر عن أحاسيسه الخاصة أيضا. ولذا فإنه يجب التمييز في كل كلام بين ما يقدمه تجسيد الآراء وما يضيفه المتكلم من دخيلة نفسه ، أي بين العنصر المنطقي والعنصر العاطفي"^(١).

أما المصطلح الثاني (الابلاغية) فيقول عنه المؤلف "وفي الابلاغية

(١) القصة في الخليج العربي ، د.عمر الطالب -معهد البحوث والدراسات

نتبنى رأي wartburg, Ulmann القائل بان الابلاغية تشمل كل ما يجاوز الجانبين العاطفي والفكري في الكلام ، وكل ما يجاوز كذلك إيصال الوقائع والآراء إلى الآخرين ، فان عوامل من مثل الاهتمام بعنصر من عناصر العبارة وإبرازه وجرسها وتناغم موسيقاها وإيقاعها ونبرة الملفوظ والقيم العاطفية وتلك التي تستدعي إلى الذهن ذكريات ما مثل التعابير المستخدمة في الكتب الشهيرة.... والأساليب الفصيحة البليغة والأخرى المألوفة والشعبية والعامية والسوقية الخ..... كل ذلك يدخل في نطاق الابلاغية"^(١). ويلاحظ هنا ان المؤلف لم يستطيع ان يميز بدقة بين المصطلحين وقد خلط بينهما في الدراسة التطبيقية ، وقد أحسن المؤلف في خلطه هذا بين المصطلحين لان الأسلوبية الحديثة تستخدم مصطلح (التعبيرية) وهو ترجمة للمصطلح الأجنبي expressivite للدلالة على مفهوم المصطلحين عند المؤلف. يعرف عبد السلام المسادي مصطلح (التعبيرية) قائلاً "من مصطلحات الأسلوبية منذ نشأتها ، ويعبارة التعبيرية هو صل بالي طاقة الكلام في جملة عواطف المتكلم وأحاسيسه ثم عمم المصطلح بعد بالي فأصبح يشمل ظاهرة إبراز المتكلم بعض أجزاء خطابه وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات"^(٢). والوظيفة التعبيرية أو الانفعالية هي إحدى وظائف الكلام الست عند

(١) القصة في الخليج العربي، د.عمر الطالب -معهد البحوث والدراسات العربية: ٨٠.

(٢) الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية لكتاب - ١٩٨٢: ١٧٨.

جاكسون وهذه الوظيفة "تنزع إلى التعبير عن عواطف المرسل ومواقفه إزاء الموضوع الذي يعبر عنه ، ويتجلى ذلك في طريقة النطق مثلا أو في أدوات لغوية تفيد الانفعال ، فالتأوه أو التعجب أو دعوات الثلب أو صيحات الاستنفار..."^(١).

بعد ذلك يحدد المؤلف منهجه في دراسة أقاصيص نعيمة قائلا "نحاول تحليل أسلوبها بحثا لبعض أقاصيص نعيمة ، يستهدف بصورة خاصة أبراز الوسائل التي استخدمها الكاتب لإبلاغ قرائه ما يريد إبلاغهم ، بشكل أكثر تأثيرا وإثارة ، دون أن نلتفت إلى أنماط ممكنة أخرى من التحليل (التحليل الأدبي مثلا). وقد رأينا أن نعتمد في نهاية كل أقصوصة (إذا كان ذلك متيسرا) إلى التعليق على أسماء العلم التي أطلقها نعيمة على أبطالها..."^(٢). وقد طبق المؤلف بأمانه هذا المنهج الذي رسمه له ، في دراسته التطبيقية.

من القصص التي درسها المؤلف أسلوبيا قصة (ساعة الكوكو) التي دان فيها نعيمة الحياة الرأسمالية القاسية في أمريكا التي تطحن الإنسان وتقضي على روحه وإنسانيته ، وقد كتبها ليمنع أخاه من الهجرة إلى أمريكا. درس المؤلف أسلوب القصة جملة جملة مبينا ما فيها من قيم انفعالية وإبلاغية تأتي عبر وسائل لغوية. مثال على ذلك تحليل المؤلف لهذه الجملة "مات أمس في

(١) الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية لكتاب - ١٩٨٢ : ١٥٨.

(٢) الانفعالية والإبلاغية : ٨٠.

هذه القرية رجل عظيم". "بهذه العبارة تبدأ الرسالة الغفل أو بالأحرى أقصوصة "ساعة الكوكو". وبشي من أمعان الفكر ندرک كيف يحاول نعيمة منذ اللحظة الأولى أن يلفت أنظارنا إلى بطله الأول. فقد عمد إلى وسيلة ابلاغية قد تبدو لأول وهلة بسيطة عادية ، عنيّا تأخير الفاعل ونعته (رجل عظيم) إلى آخر العبارة. فلو أن الكاتب جاء بهما بعد الفعل مباشرة لقلل من شأنهما ، ان لم نقل بأنه كان من الممكن أن يضع قيمتها التعبيرية لان القارئ لا يكاد يحسهما في الجملة. أضف إلى ذلك أن النعت "عظيم" يفضح العاطفة التي يكنّها (الراوية المجهول) لهذا البطل^(١).

والحق أن في الكتاب نظرات عميقة وأراء سديدة ظهرت في التحليل الأسلوبي للقصص ، وكنت أتمنى أن يرتبط هذا التحليل الأسلوبي بعناصر القصة كالحوادث والشخصيات والزمان والمكان والحوار حيث تحدد العلاقة بين الظاهرة الأسلوبية والعنصر القصصي فمثلا يشار إلى دور الظاهرة الأسلوبية ووظيفتها بالنسبة إلى هذا العنصر أو ذلك ، ومع ذلك ظهر في بعض الأماكن مثل هذا الربط. مثال ذلك تحليل عبارة رواية القصة "خذ كل فضيلة عرفها الناس من ادم حتى اليوم: الحبة ، الرفق ، الشهامة....". يقول المؤلف عنها "الأسلوب الديني في "من ادم..." "كان من الممكن استعمال صيغ أخرى من مثل "من قديم الزمان". فمن شأنه أن

(١) الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية لكتاب - ١٩٨٢ : ٨٢.

يكشف للقارئ جانباً من شخصية "الراويّة" التقى^(١). فقد ربط المؤلف هنا بين الملمح التعبيري "من ادم...." وبين قائله ، وهذا الربط كشف لنا عن وجهة نظر الشخصية (المستوى الأيديولوجي). إن كتاب عفيف دمشقية دراسة أسلوبية مهمة ، وهو كتاب رائد في ميزان الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة التي بدأت في السبعينات ونضجت فيما بعد.

(١) الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية لكتاب - ١٩٨٢ : ٩٠ .

توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة

أخذ النقد القصصي العراقي يواكب ما استجد في القصة العراقية ، خلال الثمانينات والتسعينات ، من اتجاهات فنية وتقنيات جديدة شكلت علامة بارزة على نضج القصة العراقية وازدهارها ، لذا اصدر نقدنا القصصي مجموعة كبيرة من الكتب والدراسات عنيت بهذه الظواهر الفنية في أدبنا القصصي المعاصر. من هذه الكتب كتاب فرج ياسين (توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة) الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة-٢٠٠٠ ، وقد عني بدراسة القصصي التي وظفت الأسطورة في بنائها وأسلوبها. يقول المؤلف في المقدمة "أطلت تجربة القصة العراقية على مشهد العصر ، باستيعاب درس جديد ، تمثل بانتقال القاص من مرحلة الالتزام الاجتماعي والأخلاقي ، إلى مرحلة جمالية فنية ، تطورت فيها الرؤية وتنوعت أساليب السرد ، ولدت في الستينات ونشطت بوصفها ظاهرة عمقتها بؤر الصراع المختلفة في العقدين اللاحقين ، راحت تجذب إلى ساحة عملها كل ما يمكن توظيفه من ألياف ورؤى وتقنيات وأشكال ، من مشاغل الفنون المجاورة. وكانت

الأسطورة من أبرز هذه المصادر المحمولة ، التي تظهرت في الخطاب القصصي الجديد ، منذ اواسط الثمانينيات كونها دالا حكايا ، تجسد في نقل الأسطورة إلى المتن القصصي ، بعد أن استغرقت المحاولات السابقة تجربة معروفة تمثلت في الاتكاء على المضامين والقيم واستعارة مواقف الآلهة والأبطال الأسطوريين ، وزجها في الروايات والقصص للاستفادة من طاقاتها الكنائية حسب^(١). وانطلاقاً من مفردة الحداثة التي التزم بها عنوان الكتاب حيث بات هذا المصطلح يتحمل مسؤولية الاتصال مع ما هو بالغ الجدة والتأثير في حياتنا الثقافية "لذلك انصرف البحث إلى دراسة النتاج الأخير لثلاثة من أبرز كتاب القصة في العراق ، توفرت في أعمالهم المتأخرة- انطلاقاً من اواسط الثمانينيات- معطيات النموذج الذي استقر البحث على انتقائه ميدانا للنظر والمعاينة ، عبر منهج يؤكد على استقراء النصوص وتحليل معطياتها ، على وفق أهداف البحث ومتطلباته ، إذا صدر كل واحد من القصاصين- محمود جنداري ومحمد خضير وجليل القيسي- ما يربو على كتاب قصصي واحد في الأقل- يعتمد على الأسطورة مما يدخل في مشغل عمليات البحث"^(٢). جاء الكتاب في ثلاثة فصول: تناول الفصل الأول (الأسطورة والتوظيف السردى) مفهوم الأسطورة ودلالاتها المتنوعة

(١) فرج ياسين: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة ، دار الشؤون

الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠: ٥.

(٢) المصدر نفسه: ٦.

وعلاقتها بالأدب والنقد ، والتوظيف الأسطوري في التراث القصصي العربي ، والتوظيف الأسطوري في قصة الستينيات في العراق. أورد المؤلف هنا تعريفات دقيقة للأسطورة وحقائق مهمة عنها ، لكن من جانب آخر ، افتقر كلامه إلى الدقة عند حديثه عن بعض الآثار الأدبية المتعلقة بالأسطورة مثل قوله "كما يمكن إدخال قصة توفيق الحكيم(براكسا ومشكلة الحكم ضمن هذا اللون من الاستخدام)^(١)". لان هذا الأثر لتوفيق الحكيم مسرحية فكرية في ثلاثة فصول نشرت في عام ١٩٣٩ ، ثم أضاف إليها فصولا ثلاثة أخرى وأصدرها في طبعة ثانية في عام ١٩٥٤.

أما الفصل الثاني(مظاهر التوظيف الأسطوري) فقد درس الطرائق المختلفة التي نقل بها كتاب القصة الأسطورة إلى نصوصهم ، وتوزعت طرائق التوظيف على ثلاث: المفردة الأسطورية ، والطقس الأسطوري ، والقصة أو الجزئية الأسطورية. و"تمثل المفردة الأسطورية الاسم المستدعى إلى النص سواء أكان هذا الاسم ألها ، أم بطلاً ، أم مكاناً ، أم شاخصاً معمارياً ، أم أي اسم أسطوري آخر ، يتصرف في النص في حدود ما يذكر بطقس أو قصة أسطورية ، ويقوم في النص بوظيفة أشارية أو بنائية"^(٢). كذلك من مظاهر اشتغال المفردة الأسطورية في اعمال القصاصيين

(١) فرج ياسين: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، دار الشؤون

الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠: ٤٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥٧.

اعتمادها عنواناً لقصصهم. والطقس الأسطوري هو الأفعال الأدائية بعفويتها وصدقها وهي في مرحلتها الاشارية. والقصة أية جزئية أسطورية يبني عليها القاص قصته ، لكن الدقة تغيب هنا أيضاً عندما يستشهد المؤلف بنص من قصة جليل القيسي (امسية قصيرة مع الأمير) ، مثالا على اعتماد إليه التشبيه في القصة الأسطورية ، فالقصة ترد على لسان الأمير مشكين في قصة جليل القيسي "استطيع مثل ايثورثيل ان اكشف كل شئ بسهولة ، أتعرف من هو ايثورثيل؟ هو الملاك الذي أوكل إليه البحث عن الشيطان فلما لمسه برمحة الذي لا يصمد أمامه زيف انتفض الشيطان على ملكه المعهود"^(١). فهذا المثال اقرب إلى طريقه المفردة الأسطورية المتمثلة في استدعاء اسم علم أسطوري إلى النص ، منه إلى طريقة القصة الأسطورية. معنى ذلك أن الحدود التي يجب أن تكون فاصلة ودقيقة بين الطرائق الثلاث ، باتت هنا غائمة.

وأما الفصل الثالث (تقنيات السرد الأسطوري ووظائفها في بنية القصص الحديث) فقد تناول سبع تقنيات في قصص محمود جنداري ومحمد خضير وجيلال القيسي ، وهي التكرار والشعر والحوار والتناص والرؤيا والزمان والمكان والقطع. غير أن القارئ يلاحظ هنا أن هذه التقنيات التي نسبها المؤلف إلى السرد الأسطوري ليست

(١) فرج ياسين: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة ، دار الشؤون

الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ : ٩٦.

مرتبطة بالأسطورة ، وإنما هي شائعة في كثير من أشكال الأدب والفن. يقول المؤلف "إن أهم ما نقلته القصة القصيرة ، وهي تعتمد على مرجعيات أسطورية ، تلك التقنيات التي كانت تؤلف نسيج الأسطورة الحكائي ، ثم اجتهدت في ضم تلك التقنيات إلى عالمها ، كونها تعد مشتركاً ينتمي إلى حقل واحد"^(١). ففي ما يخص التكرار نقرا في الكتاب "تبنت القصة العراقية الحديثة تقنية التكرار ، بوصفها آلية أسطورية تتجسد فيها وظيفة التوكيد اللفظي ، فهي تقنية متعمدة لتأكيد قصة مركزية. في أسطورة "انانا والبستاني" نجد التأكيد على مسألة الانتقام"^(٢). إن "التكرار" ظاهرة أسلوبية تشيع في جميع أجناس الأدب ، ولا سيما الشعر ، لهذا لا نستطيع أن نقول بأن القصة التي يلحظ فيها التكرار ، إنها متأثرة بالأسطورة أو موظفة لآلياتها. وكذلك الأمر فيما يخص الشعر الذي يقول عنه المؤلف "يتراوح استخدام الشعر في القصة الحديثة. بين آليتي التضمين والصوغ الشعري ، كما في تضمين قصيدة (ام البروم) للسياب ، وقصيدة (هواجس عيسى بن ازرق في طريقه إلى الأشغال الشاقة) لحمود البريكان..."^(٣) ولا ادري كيف صار الشعر هنا إليه مستمدة من الأسطورة! معنى ذلك أننا نستطيع أن نعد أي

(١) فخر ياسين: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة ، دار الشؤون

الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ : ١٠٥ .

(٢) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة : ١٠٦ .

(٣) المصدر نفسه : ١١٠ .

اثر أدبي فيه نص شعري ، أثرا فيه توظيف أسطوري. ومثل ذلك تقنية (الحوار) التي يعدها المؤلف إليه أسطورية ، في حين أن المعروف ان الحوار ورد أولا في الملاحم إلى جانب السرد ، لكن فيما بعد ، استقلت به المسرحية حيث صار بناء المسرحية يقوم كله على الحوار ، فلا اثر للسرد والوصف في المسرحية ، ولهذا شاع في النقد أن كل اثر أدبي- عدا المسرحية- إذا جاء فيه حوار على نحو لافت للنظر ، عد ذا خصائص درامية ، مثل القصيدة التي يكثر فيها الحوار وتتعدد الأصوات وتشيع الحركة ، تصبح قصيدة درامية ، وفي بحث الحوار نجد مصطلحا غير دقيق هو المونولوج الدرامي) وهو "الحوار الذي يتدفق من طرف واحد ، أو حوار بين النفس وانها"^(١). فهذا المفهوم يشمل كل أنواع المونولوج (الحوار الداخلي) ، ثم ان المصطلح الدقيق الذي يدل على هذا المعنى هو (المناجاة) وفي الوقت نفسه يعد المؤلف (التناصر) آلية أسطورية استخدمتها القصة الحديثة ، كما نجد في قصة محمد خضير (رؤيا البرج) "حيث يقع التناصر مع قصة (سمنار) الذي بنى قصرا للنعمان ، فكوفئ بقذفه من فوق القصر كي لا يبني قصرا مثله أثره وظلما"^(٢). وحسب هذا الكلام ، يكون من حقنا عد أي اثر أدبي فيه تناصر ، أثرا أسطوريا ، لكن لا أظن أن هناك من يقبل بهذا

(١) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: ١١٤.

(٢) المصدر نفسه ١١٦.

الحكم النقدي الخاطئ ، وهكذا نجد أن المؤلف لم يحالفه التوفيق في هذا الفصل ، لأن أغلب التقنيات التي عدها أسطورية ، ليست مقصورة على الأسطورة.

الدكتور فائق مصطفى

أستاذ الأدب والنقد الحديث

- حاصل على دكتوراه في الأدب والنقد الحديث من جامعة القاهرة 1977م
- عمل أستاذاً في جامعة الموصل من 1978 - 2003م
- يعمل حالياً أستاذاً للدراسات العليا في كلية اللغات / جامعة السليمانية
- شارك في مؤتمرات وندوات ثقافية كثيرة داخل العراق وخارجه
- نشر العديد من البحوث والمقالات في الدوريات العراقية والعربية
- عضو اتحاد الكتاب والأدباء العراقيين
- اشرف على حوالي خمسين من رسائل الماجستير والدكتوراه في جامعات الموصل والسليمانية وكوية وصلاح الدين وتكريت.

صدر له:

1. اثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر.
2. الأدب العربي الحديث (بالاشتراك مع د. سالم الحمداني).
3. في النقد الأدبي الحديث (بالاشتراك مع د. عبد الرضا علي).
4. في ذاكرة المسرح العربي.
5. دفاع عن المقالة الأدبية.
6. الوظيفة الخلقية والاجتماعية للجامعة.
7. المسرح العراقي.

تحت الطبع:

1. التنوير في المقالة العربية الحديثة.
2. ابن الجوزي رائد المقالة الذاتية.



978-9933-516-78-9

تموز للطباعة والنشر والتوزيع
دمشق / جوال: 0963944628570
Email: akramaleshi@gmail.com

